بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية

تشكيل الصورة الشعرية عند الفرزدق

"The Formation Of Poetic Image In Al-Farazdaq's Poetry"

إعداد الطالبة

هند سالم أحمد جوارنة

2008101041

إشراف الأستاذ الدكتور

عبد الحميد المعيني

1431هـ _ 2010م

تشكيل الصورة في شعر الفرزدق

إعداد

هند سالم أحمد جوارنة

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية/الأدب والنقد

وذلك بإشراف اللجنة التي تتكون من:

وافق عليها

د. عبد الحميد محمود المعيني........................ مشرفاً ورئيساً

أستاذ في الأدب والنقد، جامعة اليرموك

د. ماجد ياسين الجعافرة.............................. عضواً

أستاذ في الأدب والنقد، جامعة اليرموك

د. إسماعيل أحمد العالم.................................. عضواً

أستاذ في الأدب والنقد، جامعة اليرموك

د. محمد خليل الخلايلة................................ عضواً

أستاذ مشارك في الأدب والنقد، الجامعة الهاشمية

نوقشت وأجيزت بتاريخ ٤/ ٨/ ٢٠١٠

الإهداء ...

إلى من منحني القوة والعزيمة والأمل.. إلى من ما زلت أستظل بحبه واحترامه. .. إلى رمز الحنان المفقود.. إلى روح أبي الطاهرة.

إلى ملكة الورود، وملكة قلبي الأزلي.. إلى نبع الحنان والإخاء.. إلى من رسمت الأمل والإصرار في دقات قلبي.. إلى أمي الحبيبة.

إلى نبع العلم والعطاء.. إلى من مسح الخوف والحيرة من أمامي وأضاء عتمة طريقي.. إلى من أمدني بالقوة والإقدام لتحقيق ما أصبو إليه.. إلى أستاذي الدكتور عبد الحميد المعيني.

إلى الروح البريئة، التي ما زالت في بداية سلم الحياة، إلى ابنة أخي جمال _رحمها الله وأسكنها فسيح جنانه_.

إلى طيور الطفولة، والبراءة التي ترقص في عينيه، إلى ابن أخي محمود عماد الدين.

إلى إخوتي وأخواتي.

جزاهم الله خيراً

شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على رسوله الأمي _صلى الله عليه وسلم_ خير البشرية جمعاء، وبعد..

أتقدم بعد إتمام هذا العمل ولله الحمد والشكر بخالص الشكر والعرفان من أستاذي الدكتور الفاضل عبد الحميد المعيني، الذي علمني كيف أخط الكلمات بأسلوب علمي دقيق وسليم، وفتح صدره الرحيب لجميع أسئلتي وزلاتي المنهجية، ولا يفوتني ما أهداه لي من عنوان الأطروحة وفكرتها المحورية، فكان الأستاذ والمشرف المخلص.

وأتقدم بخالص الاحترام والتقدير إلى أعضاء الهيئة المناقشة لهذه الرسالة، الأستاذ الدكتور ماجد الجعافرة، والأستاذ الدكتور إسماعيل العالم، والدكتور محمد الخلايلة، لتفضلهم بقبول مناقشتها، وتقديم الملاحظات المنهجية التي تزيد رسالتي الرصانة والقوة.

وأتقدم بالشكر الجزيل إلى أعضاء الهيئة التدريسية، الذين تتلمذت على أيديهم، وعلموني كيف أخط الكلمة تلو الأخرى.

وأشكر جامعتي وكليتي الحبيبة التي رعتني حوالي خمس سنين، في مرحلتي البكالوريوس والماجستير، فكانت نعم المأوى.

والشكر كل الشكر إلى زوجة أخي علي الغالية "خضراء"، وزوجة أخي عماد "أسماء" الغالية، لما وفرتاه لي من الجو العلمي الجاد، فكانتا كالأم الحنون على ابنتها الصغيرة.

وأخيرا أشكر صديقاتي لينا عبد القادر، وإيهام وردات، وسهام المومني.

أرجو من الله العظيم أن يكون هذا العمل خالصاً لوجهه الكريم، والحمد لله رب العالمين.

فهرس المحتويات

ملخص الرسالة باللغة العربية

هند سالم جوارنة[2010]. تشكيل الصورة الشعرية عند الفرزدق، إشراف الأستاذ الدكتور عبد الحميد المعيني، جامعة اليرموك.

تهتم هذه الدراسة بتشكيل الصورة الشعرية في شعر الفرزدق_ همام بن غالب بن صعصعة الدارمي التميمي، الذي يعد من أشهر شعراء بني أمية، فقد وضعه ابن سلام الجمحي في الطبقة الأولى من طبقات الشعراء الإسلاميين، واستشهد بشعره في اللغة والنحو، واعتنى به النقاد قدماء ومحدثين، وخصوصاً من ناحية النقائض بينه وبين جرير.

وارتأت هذه الدراسة أنْ تتناول أبرز عناصر الإبداع في شعر الفرزدق، وهي كيفية بناء الصورة الشعرية، الذي يعد العمود الفقري، أو النقطة الحساسة في أي عمل أدبي، معتمدة على تقسيم الفصول حسب الموضوع، وما ينبثق من النصوص الشعرية من عناصر تشكيلية مهمة، أدت دوراً فاعلاً في هيكل النص، وتجربة الشاعر الذاتية والاجتماعية، ففي القسم الأول المعنون بـ"صورة الحاكم الأموي في شعر الفرزدق، تراوحت صورته بين الواقع والمثال، فمثلاً تشبيه الحاكم بالبدر والشمس والقمر صور من لبنات الخيال، أما قولنا أنّه خليفة وابن خليفة فها واقع فعلاً، وركز الشاعر على أحقية بني أمية بالخلافة، ولا نعرف _في واقع الأمر، ما إذا كان أموياً، أو غير ذلك، وبخاصة تقلباته بين المدح تارة والهجاء، وكثرة المدح لفئات متنوعة من العصر الأموي... ونلحظ تداخل الصورة الواقعية بالخيال في بقية الأقسام التالية، ففي قسم المرأة مثلاً، عبر الشاعر عن مشاعره وأحاسيسه إزاءها سواء أكانت زوجة، أم أماً، أم أختاً، أم عشيقة، وقد وقعت مشاعره بين الحقيقة، كندمه في تطليق نوار وشكواه

منها؛ والظل الممثل في التأثر بقصص امرئ القيس، واختراق العادة والأعراف الاجتماعية، في الوصول إلى المرأة المتزوجة. أما القسم الثالث الموسوم بـ "صورة الفرزدق وقومه في شعره"، فقد رسم صورة تتردد بين العلوية والتسامي على الخصم الآخر "المهجو جرير وقومه"، في القسم الرابع، كل هذا من أجل إثبات الذات الشاعرة على كل من يريد أنْ يزعزع قوتها وهيبتها، أو يحط من شأنه هو أيضاً، فذاع وشهر بمجد قومه ونسبه الذي لا مثيل له، على غرار غريمه الوضيع الأصل والجاه، مما دعاه إلى التنكر منه والبحث عن بديل آخر يستظل بين أفياء شرفه. وتناول القسم الأخير "مشاهد أخرى"، كمشهد المرثي والذئب والطلل والناقة..، لفت روعة تشكيلها الفني والجمالي قلوبنا، فاستأثرت بالتحليل والدراسة.

انصب اهتمامنا الأساسي على النص الشعري ذاته، وما يتغلغل في طياته من عناصر تشكيلية مهمة، نسجت خيوطها الذهبية، فازدان النص بالسحر والجمال الأدبي، ومن أبرز هذه الخيوط التشبيه، الاستعارة، كناية، الإيقاع الموسيقي، واللغة.

المقدمة

تتنوع الدراسات التي تعنى بدراسة الشعر العربي القديم تنوعاً كثيراً، غير أنَّ هذا الأمر لا يعني التوقف عند هذا الحد، فما زالت الطريق مفتوحة أمام من يريد الولوج إلى موقد شعرنا القديم، وقد اخترت من بين هذا التراث شعر الفرزدق، وخصصت دراستي في "**تشكيل الصورة في شعر الفرزدق**". والصورة الشعرية هي العنصر الأساسي في إبراز العواطف والانفعالات التي تتردد في خلجات الذات الشاعرة، بطريقة في غاية الجمال والتحسين والتزيين، فالشاعر المبدع يتوق دائماً إلى اكتشاف أساليب جديدة للغته الشعرية الموشاة بالتصوير والمجاز وأنواع بديعية أخرى.

والفرزدق طبقاً للدراسات القديمة والحديثة، لم تدرس الصورة الشعرية في شعره دراسة نصية فنية جمالية، لأن الدراسات التي قامت حوله تناولت الجانب التاريخي والتراثي في النقائض أكثر ما يكون. أما الصورة الشعرية الفنية في طريقة بنائها وتشكيلها ومقوماتها فنها، لم تصدر في دراسة مستقلة كما أعلم، لهذا فإن شعر الفرزدق، بحاجة ماسة إلى مثل هذه الدراسة، التي تضفي عليه جماليات فنية، وهي متعددة الاتجاهات والمشاهد، لأن شعره يقوم على ثراء المشهد التصويري.

خطة الدراسة

تعنى هذه الدراسة بدراسة "**تشكيل الصورة في شعر الفرزدق**"، التي أضفت الجمال على تجربة الشاعر الذاتية.

ومن خلال ما تقدم، تقوم الدراسة على فصلين: الفصل الأول يجمع بين النظرية والتطبيق، ويأتي بعنوان "**تشكيل الصورة الشعرية المفهوم والأهمية**"، يعنى هذا الفصل بدراسة مفهوم الصورة وأهميتها وتشكيلها، ومصادرها. فالصورة التي تشكلت من ريشة الشاعر المبدع الذي يزين قصيدته بالألوان البديعة الزاهية، وبالصور الشعرية الموشاة بالخيال، والخيال أكثر قدرة على التأثير في المتلقي، وإدهاشه بما يقول، ولكنها صور ترتبط ارتباطاً عضوياً بالواقع المعيش.

ثم تنتقل الدراسة إلى الفصل الثاني والأساسي، وهو "الدراسة التطبيقية" التي نسجت خيوطها في شعره، وتقسم إلى عدة موضوعات:

أولاً: صورة الحاكم الأموي في شعر الفرزدق: نالت صورة الحاكم الأموي عناية كبيرة في شعره، فقد بلغت النسبة ما يقرب النصف، وستقدم الدراسة كيفية تشكيل صورة الحاكم المتبلورة في اتجاهات شتى، صور تحمل دلالات العطاء والكرم كالنيل والفرات..، وأخرى النور والهداية والعلو كالقمر والشمس..، وكذلك صور مستمدة من الأنبياء والرسل كالنبي محمد _صلى الله عليه وسلم_ وصالح..، فكلُ هذه الصور خطَّت السحر والجمال على تجربة الشاعر الذاتية والاجتماعية، لتخرج نصاً شعرياً فائق الجمال، يحقق أهدافه من ذلك.

ثانياً: صورة المرأة في شعر الفرزدق: ستدرس الدراسة مشاعر الفرزدق وأحاسيسه اتجاه المرأة بكافة فئاتها، سواء أكانت أماً أم زوجاً أم أختاً، أم حبيبة، وهل كانت المرأة حقيقة أو أنَّها رمزٌ من نسج الخيال، أدت رؤاه الخاصة؟، وهل كانت المرأة مرفهة منعمة، أو أنَّها خشنة ومذلولة؟، وهل كانت ساخرة مستهزئة من جانب، ومن جانب آخر ملتزمة أو متمردة على العادات والأعراف الاجتماعية؟، ...

ثالثاً: صورة الفرزدق وقومه في شعره: ما هي المرتكزات التي يرتكز عليهـا فـي إثبات الذات، وتفوقها على الذوات الأخرى، مع أننا نرى أنَّ هذه الصورة وصورة المهجو من الأمور الجاهلية، التي جاء الإسلام بشريعته السمحة للقضاء عليها، ولكن عادت أصداؤها ترن من جديد، وبأسلوب جديد في العصر الأموي، فسمي هذا النـوع باسـم النقـائض_ الفخـر والهجاء، وسنعمل بكل جهد للفصل بين الصورتين المتلازمتين جنباً إلى جنب.

رابعاً: صورة جرير وأسرته في شعر الفرزدق: يركز هذا الفصل على نظرة الفرزدق إلى خصمه أو مناظره في المناقضات جرير، وما هي المآخذ أو العيوب التي يوظفها لأجـل إسكاته، على الرغم من أنهما ينتميان إلى قبيلة واحدة، وهي بنو تميم، إلا إنَّ الفرزدق ينتمـي إلى فرع شريف وثري_ دارم، أما جرير، في نظره، فينتمي إلى فرع فقير_ بني يربوع.

خامساً: موضوعات أخرى: سيتناول موضوعات أخرى كالمرثي، الـذئب، الطلـل.. تكشف القناع عن مقدرة الشاعر الشعرية.

تعنى الأقسام السابقة الذكر، بالكشف عن أدوات المبدع في تشكيل صورته الـشعرية، ومدى ارتباطها بالواقع والتجربة الإنسانية التي يعيش بين أفيائها، أو صعودها سلم الخيـال، وسبر عوالم أخرى، تكشف قدرة المبدع على استنطاق كوامن المجهول، واللعب في مدركات اللغة الحسية أو المعنوية، وفقاً لما تراه الذات الشاعرة من منظورها الخاص.

منهج الدراسة

لقد ارتأيت _في واقع الأمر_ أنَّ يكون منهج دراستي المنهج تكاملي، الـذي يعـرج على كل المناهج النقدية حسب طبيعة النص والموقف النقدي.

وطبيعة اختياري لشعر الفرزدق، تنبع من طبيعة الباحث الجاد الذي لا يختار موضوعه عبثا، فلطالما يقلبه يمنة ويسرة، ويفكر فيه، ويشد باله، ويشغل فكره، ليصل في النهاية إلى اختيار الموضوع، وهذا ما حصل بالضبط في موضوعي الآنف الذكر. وقد رأيت مع كثرة الدراسات التي تدور حول شعره، إلا إنّها تهتم بالجانب التاريخي والتراثي عند الفرزدق. أما الصورة الشعرية في شعره التي تستحق الوقوف كثيراً لأنها تشكل العمود الفقري لبناء شعره وتوضيح أسلوبه لم تعن بالاهتمام، ولما كانت هذه الصورة غير مدروسة في أطروحة متكاملة _على ما أعلم_ جاءت رسالتي لتقف عند الصورة الشعرية في شعره.

دراسات سابقة

من الدراسات السابقة التي تناولت الفرزدق، دراسة شاكر الفحام المعنونة بـ "الفرزدق"، الصادرة عام 1977، والتي تتناول موضوعات شعره... ودراسة إسماعيل اليوسف عام 1984، بعنوان: "الفرزدق أخباره ونماذج من شعره"، وتعنى هذه الدراسة بتقديم لمحة موجزة عن حياة الفرزدق، ومختارات من شعره. أما دراسة محمد أحمد عام 1988، جاءت بعنوان "شعر الفرزدق بين أصداء الجاهلية وصوت الإسلام"، والدراسة تحمل من عنوانها ما تحويه في داخلها. ويضاف إلى هذه الدراسة، دراسة محمد حمود عام 1990، المعنونة بـ"الفرزدق"، تناولت حياة الشاعر وفنونه الشعرية. ودراسة أخرى في هذا المضمار، دراسة محمد مروة عام 1990، بعنوان "الفرزدق حياته وشعره"، احتوت حياة الشاعر وعصره وموضوعات شعره.

وقدمت أيضا إلى قسم اللغة العربية في جامعة اليرموك ثلاث رسائل جامعية تناولـت الفرزدق في إحدى جوانبها، الأولى عام "2005" بعنوان "التناص عند شعراء النقائض (جرير والأخطل والفرزدق)، إعداد الطالب: نبيل حسنين. أما الرسالة الثانية صـدرت عـام 2005 بعنوان: شعراء النقائض: جرير والأخطل والفرزدق في الموروث النقدي"، إعداد هالة الحمد، وركزت هذه الرسالة على الموضوعات التاليـة: أولا: الحركـة النقديـة حـول النقـائض وشعرائها: المظاهر والأسباب والنتائج. ثانيا: شعراء النقائض نقادا. والرسالة الأخيـرة عـام 2007 بعنوان "نقائض جرير والأخطل والفرزدق: دراسة في الـشكل والمـضمون"، إعـداد الطالب: محمد مقابلة، احتوت هذه الرسالة على الجذور فـي الجاهليـة وصـدر الإسـلام، والنقائض في العصر الأموي، ودور السلطة في ازدهارها، والنقائض الأموية بـين البـداوة والحضارة، والنقائض الأموية دراسة في الشكل والمضمون.

يتجلى، لنا، أن الرسائل السابقة الذكر، تعنى بجانب واحد من شعر الفرزدق ألا وهـو النقائض، وهي أيضا لا تستغني عن الثالوث "جرير والأخطل والفرزدق". وستقوم الدراسة في الاستمرار ما قد بدأت به الدراسات السابقة.

الفصل الأول

الصورة الشعرية

1_ المفهوم والأهمية والتشكيل

2_ والمصادر

الفصل الأول

الصورة الشعرية

التشكيل والصورة لغة

أولا. التشكيل: تشتق لفظة التشكيل من الجذر الثلاثي "شكَلَ"، وعرفها اللغويون ابتداءً من الفراهيدي في القرن الثاني الهجري في معجم العين. يقول: "والَأشكالُ: الأمور المختلفة، وهي الشُّكُول، وكذلك الحوائج المختلفة فيما يتكلف منها.

قال العجاج:

وتخلج الأشكالُ دون الأَشْكالْ."[1] ويعرفها ابن سيدة في القرن الخامس الهجري. يقول: "وشاكلة الإنسان: شكله وناحيته وطريقته، وفي التنزيل: (قل كل يعمل على شاكلته) أي: على طريقته ومذهبه.

وشكل الشيء: صورته المحسوسة والمتوهمة، والجمع: كالجمع.

وتشكل الشيء: تصور.

وشكله: صوره."[2]

ويطالعنا الزبيدي في القرن الثالث عشر الهجري. بقوله: "وتَشَكَّلَ الشَّيْءُ: تَصَوَّرَ، وشَكَّلَهُ تَشْكِيلاً: صَوَّرَهُ."[3]

تدور كلمة "التشكيل" في ضوء ما سبق حول التنوع واختلاف الطريقة أو المذهب بين إنسان وآخر، أو تعدد تشكيلها سواء أكانت وصفاً أم رسماً أم صورة طبق الأصل.

---

[1] . الفراهيدي، الخليل بن أحمد: العين، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ج2. دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، ص349.
[2] . سيدة، علي: المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ج6. دار الكتب العلمية، بيروت، 2000، ص685.
[3] . الزبيدي، محمد: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد المنعم إبراهيم، وكريم محمود، ج29. دار الكتب العلمية، بيروت، 1971، ص156.

هذا فيما يخص معنى "التشكيل"، أما معنى الصورة اللغوي فيعرفه بعض اللغويين كالجوهري في القرن الرابع الهجري. بقوله: " وتَصَوَّرْتُ الشيء: توهَّمتُ صورتَهُ فتَصَوَّرَ لي."[1] ويقول ابن منظور في القرن الثامن الهجري: صور "في أسماء الله تعالى: المصور وهو الذي صور جميع الموجودات ورتبها فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها. ابن سيده: الصورة في الشكل، قال: فأما ما جاء في الحديث من قوله خلق الله آدم على صورته فيحتمل أن تكون الهاء راجعة على اسم الله تعالى، وأن تكون راجعة على آدم، فإذا كانت عائدة على اسم الله تعالى فمعناه على الصورة التي أنشاها الله وقدرها، فيكون المصدر حينئذ مضافا إلى الفاعل لأنه سبحانه هو المصور لا أن له، عز اسمه وجل، صورة ولا تمثالا."[2] أما الزبيدي فيقول: "الصُورَةُ، بالضَّمّ: الشَّكْلُ،والهَيْئَةُ."[3]

نلحظ أنَّ مفهوم الصورة يدور حول اختلاف الهيئة والشكل التي تميز إنساناً من إنسان آخر، ويختلط معنى الصورة بالخيال أو الوهم، كما اختلط التشكيل بالخيال من قبل، فالشكل صورته المحسوسة والمتوهمة"، وصور "توهمت صورته."

---

[1] . الجوهري، إسماعيل: الصحاح، تحقيق أحمد عطار، ج2. دار العلم للملايين، بيروت، 1956، ص717.
[2] . منظور، محمد بن مكرم: لسان العرب، تحقيق عامر حيدر، ج4. دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، ص545.
[3] . الزبيدي، محمد: تاج العروس في جواهر القاموس، تحقيق مصطفى حجازي، ج12. التراث العربي، الكويت، 1973، ص357.

المفهوم والأهمية والتشكيل

تناول النقاد قدماء ومحدثين مصطلح الصورة الفنية، كل من وجهة نظره الخاصة، فمن القديم عبد القاهر الجرجاني، يقول رابطاً بين المعاني والألفاظ المجردة، والتجربة الشعرية: "واعلم أن قولنا: الصورة، إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا. فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بين إنسان من إنسان، وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك. وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان تبين خاتم من خاتم، وسوار من سوار بذلك. ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا، وفرقاً عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك. وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه، فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء. ويكفيك قول الجاحظ: وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير."[1]

وفي العصر الحديث يقول أحمد الشايب في الصورة: "وسيلة لنقل المادة فمن المقرر أن الوسيلة غير الغاية، ويتراءى ذلك حين تدرك عجز الصورة عن نقل ما في نفس الأديب إلى سواه،.. فاضطر الأديب أن يحتال ليظفر بلغة لهذا العنصر الوجداني حتى ظفر بهذه الصورة الأدبية التي ترجع إلى أصلين هامين: الخيال والعبارة الموسيقية، أما الخيال فمن عناصره التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل."[2]

---

[1] . الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا. دار المعرفة، بيروت، 1987، ص389.
[2] . الشايب، أحمد: أصول النقد الأدبي.. النهضة المصرية، القاهرة، 1973، ص248.

ونعيم اليافي يعرفها أيضاً بقوله: بأنَّها "أيَّة وحدة تركيبية يلتمسها الـشاعر فـي كـلِّ مكان، ويخلقها بجميع حواسه، وبكلِّ قواه الذهنية والشعورية."[1]

يتجلى لنا أنَّ الوصول إلى معنى محدد للصورة الشعرية "ليس باليـسير الهـين، ولا السهل اللين، ومن قال ذلك، فقد احتجبت عنه أسرار اللغة، وجمالها المكنون المستتر، وروحها المتجددة النامية، وليس لها_ كما عند المناطقة حدود جامعة، ولا قيود مانعة."[2] والمهـم فـي الصورة أنّها "تستكشف شيئاً بمساعدة شيء آخر. [ونحن ننظر إلى] الاستكـشاف ذاتـه، أي معرفة غير المعروف لا مزيد من معرفة المعروف، ولهذا لا يكون التشابه بين الشيئين تشابها منطقيا."[3]

هذا فيما يخص معنى الصورة، أما تشكيل الصورة الشعرية فيعنـي المهـارة الفنيـة والذوق الشعري، في استخدام الأدوات الشعرية، التي يمتاز بها الشاعر المبدع من غيره مـن أفراد المجتمع الآخرين، ويختلف التشكيل من شاعر إلى شاعر آخر تبعـا لثقافتـه وخبرتـه الشعرية؛ من أجل تكوين نص شعري نابض بالحياة، وهذا النص وليد الواقع الاجتماعي الذي يعيشه الشاعر، فالشاعر ابن المجتمع، وهو بذرة من بذوره الخصبة التي تنمو يوماً بعد يـوم على تراب الواقع، فالإبداع يحتاج إلى الموهبة والدربة على الممارسة الشعرية.

وكذلك يعني تشكيل الصورة زخرفة العمل الأدبي بواسـطة اللعـب بألفـاظ اللغـة، وتطويعها إلى سياق فني جديد يناقض ما تعارفت عليه البشرية، فالشاعر يزين لغة الواقع إلى لغة موشاة بالألوان البلاغية الزاهية، فلغة الشعر لغة رمزية إشارية تجذب المتلقي، الذي يعد العنصر الرئيسي في تلقي العمل الأدبي، بكل ما يحويه من عناصر إبداعية، بفـك الرمـوز

---

[1] . اليافي، نعيم: مقدمة لدراسة الصورة الفنية. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982، ص49.
[2] . صبح، علي: الصورة الأدبية تاريخ ونقد. دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، [د.ت]، ص5.
[3] . إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر. المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1994، ص115.

اللغوية، ويعالج فكرة العمل معتمداً على النص الشعري ذاته، من غير أنْ يحمّله فوق طاقته، فتحليل النص يخرج من النص وإليه، دون أنْ يخترق عوالم جديدة لا يعلم الشاعر كنهها، فالنص حركة دائرية تلف عوالم المبدع الخارجية، وتسبر أغوار الذات المبدعة، ليعبر عما يكتنفها من قلق وصراع، من كره أو حب للواقع، من صراعات وتناقضات الواقع المحيط، من نظرة استشرافية تحمل في ثناياها بذور أمل جديد تعم الأرض، بذور يحبها الشاعر، ويبحث في مخيلته الشعرية عنها، فلا يرى سبيلاً إلا الهروب إلى عوالم الشعر، واستخدام لغة الشعر، فاللغة هي المادة الأولية يبث الشاعر من خلالها أحزانه وآلامه، واستشرافاته المستقبلية.

الإبداع لغة تجمع في قلبها الواقع المعيش، والصور البلاغية، والبلاغة تدخل في صميم الخيال. "فالصورة هي أداة الخيال، ووسيلته، ومادته الهامة التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه."[1]

والخيال من الأدوات التي التفت نقادنا القدماء إليها، بيد أنهم استخدموا لفظ التخييل بدلا من الخيال، والخيال من التخييل يشير ابن دريد، إذ يقول في كتابه الاشتقاق عن التخييل: " من قبائل بني ربيعة "بنو المُخَيِّل. ومُخيِّل: مفعّل من التخييل. تقول: تخيَّلَ لي الشَّيءُ، إذا رأيتَه ولم تستيقِنْه. والخيالُ من هذا."[2] فالخيال من التخييل، وهو إدراك شيء على غير حقيقته، أي تخيل شيء لا وجود له في الواقع، ومنه المثل العربي المعروف "قاتل نفس مخيلها التخييل، التشبيه. يقال فلان يمضي على المخيل، أي على غرر من غير يقين. وعلى ما خيلت أي على شبهة، والتاء للخطة، أي يمضي على الخطة التي خيلت له أو إليه. يضرب لمن يطمع فيما لا يكون. ويروى: قاتل نفس مخيلتها، أي خيلاؤها. يضرب في ذم التكبر."[3] وثمة

---

[1] . عصفور، جابر: النقد الأدبي: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. دار الكتب المصرية، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 2003، ص16.
[2] . دريد، محمد بن الحسن: الاشتقاق، تحقيق عبد السلام هارون. مكتبة المثنى، بغداد، 1979، ص318.
[3] . الميداني، أبو الفضل أحمد: مجمع الأمثال، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ج2. مطبعة السنة المحمدية، 1955، ص106.

معنى آخر عند علماء البيان للتخييل وهو تعظيم حقيقة شيء ما فـ" التخييل تصوير حقيقة الشيء للتعظيم، كقوله تعالى: "والأرض جميعاً قبضته يوم القيامة والسموات مطويات بيمينه" والغرض منه تصوير عظمته والتوقيف على كنه جلاله من غير ذهاب بالقبضة ولا باليمين إلى جهة حقيقة أو مجاز."[1]

يشير عبد القاهر الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة إلى الوجهين المختلفين لمعنى التخييل، وهما خداع النفس وخداع الغير، ويقصد بالأول إثبات شيء لا وجود له في الواقع، والآخر خداع الغير بالمعنى الظاهري للكلام بأنه خيال، وهو في حقيقته ذكر الحقيقة ولكن بصورة مموهة. يقول: " وجملة الحديث أن الذي أريده بالتخييل ها هنا، ما يُثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابتٍ أصلاً، ويدَّعي دعوَى لا طريقَ إلى تحصيلها، ويقولُ قولاً يخدع فيها نفسه ويُريها ما لا ترى، فأمَّا الاستعارة فإن سبيلَها سبيلُ الكلام المحذوف، في أنك إذا رجعت إلى أصله، وجدتَ قائله وهو يُبت أمراً عقليّاً صحيحاً، ويدّعي دعوَى لها سِنْخٌ في العقل، وستمرُّ بك ضروبٌ من التخييل هي أظهرُ أمراً في البُعد عن الحقيقة، وأكشفُ وجهاً في أنه خداعٌ للعقل، وضربٌ من التزويق."[2]

ويعرفه أيضاً ناقد معاصر بأنَّه "قوة ذات نشاط ذهني توحد بين القلب والعقل، بين الوعي واللاوعي تثار بحافز عميق ويصحبها انفعال منظم، لتنتج صوراً وأشكالاً تعبر عن تجارب متجاذبة متنافرة لكنها منظمة منسجمة وتؤلف كلاً موحداً."[3]

ويضاف إلى هذا ارتباط الخيال بالتجربة الشعرية، كعلاقة الولد بوالده في تصرفاته وسلوكاته، فالخيال هو الوليد الشرعي للتجربة الشعرية، التي يلقي الشاعر أحمال سفره عليها،

[1] . النويري: نهاية الأرب في فنون الأدب، تحقيق علي بو ملحم، ج7. دار الكتب العلمية، بيروت، 2004، ص110.
[2] . الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر. دار المدني، جدة، 1991، ص275.
[3] . الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في النقد الشعري. دار العلوم، إربد، 1984، ص82.

و"نقصد بالتجربة الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيراً ينمُّ عن عميق شعوره وإحساسه. وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي، وإخلاص فني، لا إلى مجرد مهارته في صياغة القول ليعبث بالحقائق أو يجاري شعور الآخرين لينال رضاهم، بل إنه ليغذي شاعريته "بجميع الأفكار النبيلة، ودواعي الإيثار التي تنبعث عن الدوافع المقدسة، وأصول المروءة النبيلة"، وتشف عن جمال الطبيعة والنفس."[1] فالنص الأدبي ينبع من الواقع، ولكنه موشى بالخيال، فالخيال ليس تصويراً وتشكيلاً لأشياء غائبة عن الحس والذهن البشري، إنَّما هو إعادة إنتاج الواقع بصورة جديدة، يقول مصطفى ناصف في هذا الصدد: "ليس الخيال مجرد تصور أشياء غائبة عن الحس، إنَّما هو حدث معقد ذو عناصر كثيرة، يضيف تجارب جديدة. إنَّ التجربة الأولى ليست إلا بذرة تعطي فرصة الدخول في أجواء بعيدة وقريبة من أجل أنْ تجري عليها صفة التفكيك تلك، وإعادة التنظيم والبناء والدخول في مجالات كثيرة مغايرة حتى تغدو تلك التجربة الأولى مجرد مناسبة، الخيال الإنساني هو المبدأ الأول في كل إدراك، إيجابي فعَّال نشيط، وليست النفس طائفة من الانطباعات والصور والأفكار الباردة الميتة الفارغة."[2]

والتجربة الشعرية تجربة صادقة عاشها الشاعر بكل ما فيها من مآسٍ وويلات، بكل ما فيها من بهجة وبذرة أمل، "إذ المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة في أي معنى اتفق ذلك."[3] ولا نقصد بقولنا "عاشها" أنَّه مرَّ هو نفسه بمراحلها، وإنَّما شاهد تفصيلاتها عن بعد، أو سمع بها من شخص آخر. فـ "الخيال وصدق تجربة الأديب أمران مرتبطان ببعضهما أشدُّ الارتباط، فالتجربة الصادقة التي يعيشها الأديب تنعكس على خياله وتنطبع في

[1] . هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث. ص384.
[2] . ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية. دار الأندلس، ط2، 1981، ص18.
[3] . القرطاجني، أبي الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981، ص21.

ذاكرته، فيسترجعها متى ما مرَّ به شيء يماثل شيئا من جزئيات تلك التجربة أو يقرب منها. والأديب يعتمد في إيصال الخيال إلى الناس على إحدى وسيلتين هما: التعبير المجرد المباشر، أو إحدى وسائل علم البيان من تشبيه أو مجاز أو كناية. وللخيال دور بارز ومؤثر في الوسيلة الأخيرة."[1]

ويقوم الخيال بدور مهم في علم البيان، فهو الحديقة الغناء التي يسرح في ظلالها الوافرة. ونضرب مثالاً على هذا الخيط الوثيق الذي يصل البيان بالخيال، ارتباط التشبيه بالتخييل، فقيل تشبيه تخييلي، "وهو أنْ لا يوجد في أحد الطرفين أو في كليهما إلا على سبيل التخييل والتأويل."[2]

إنَّ المعنى أو المضمون الذي يريد المبدع أنْ يصل به إلى المتلقي أساسه التخييل فـ "التخييل هو قوام المعاني الشعرية والإقناع هو قوام المعاني الخصبة."[3] ولكن هل يندمج المتلقي دائماً مع النص الأدبي؟ هل يفهم الفكرة المحورية التي يدور حولها؟ وإذا فهمها هل تدخل إلى أعماق قلبه؟ "إنّ الأقاويل المخيلة لا تخلو من أنْ تكون المعاني المخيلة فيها مما يعرفه جمهور من يفهم لغتها ويتأثر له، أو مما يعرفه ولا يتأثر له، أو مما يتأثر له إذا عرفه، أو مما لا يعرفه ولا يتأثر لو عرفه. وأحق هذه الأشياء بأنْ يستعمل في الأغراض المألوفة من طرق الشعر ما عرف وتؤثّر له، أو كان مستعداً لأنْ يتأثر له إذا عرف وكان في قوة كل واحد من الجمهور من جبلّته في الفهم صالحة أن يتصور ذلك إذا عرّف به وذلك كالأخبار التي يحيل عليها الشعراء."[4]

---

1. الحديدي، عبد اللطيف: عضوية الخيال في العمل الشعري. [د.ن]، القاهرة، 1997، ص15.
2. العباسي، عبد الرحيم: معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ج2. عالم الكتب، بيروت، 1947، ص10_ ص11.
3. القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص21.
4. القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص21.

و"المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصور الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبَّر به هيئة تلك الصور الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم. فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ."[1]

يعمل التخييل في تغيير الصورة المعتقة لدى معظم الناس، مثلا، حب الإنسان للورود والتمتع في النظر إليها وشم رائحتها الطيبة، أمر يجتمع عليه معظم الناس، ولكن عندما يصل الأمر إلى الشاعر فإنَّ بيده تشويه هذا المنظر الجميل، وكذلك الأمر بالنسبة لمنظر الذباب، فهو منظر منفر ومشمئز لدى معظم الأفراد، ولكن الشاعر إنْ أراد فإنَّه يجعل منه منظراً مثيرا، كل هذا يعود إلى ذكاء المبدع ودهائه في خلق عوالم شعرية في غاية الجمال والانسجام. يقول القرطاجني في هذا المقام: "وجدت الأقاويل أيضا في تقبيح الحسن وتحسين القبيح قد تكون صادقة لأنَّ كل شيء حسن يقصد محاكاته وتخييله، وإن كان أحسن ما في معناه، فقد يوجد فيه وصف مستقبح. وكذلك الشيء القبيح، فإنه وإن كان لا أقبح منه، قد يوجد فيه وصف مستحسن."[2]

وهناك جملة يجب الالتفات لها ويلخصها قولنا المشهور "لكل مقال مقام"، ونعني بذلك أنْ نستخدم الألفاظ المناسبة للغرض المعبر عنه، فلكل مقام ألفاظ تناسبه، "وأحسن مواقع التخييل: أنْ يناط بالمعاني المناسبة للغرض الذي فيه القول كتخييل الأمور السارة في التهاني، والأمور المفجعة في المراثي. فإنَّ مناسبة المعنى للحال التي فيها القول وشدّة التباسه بها يعاون التخييل على ما يراد من تأثر النفس لمقتضاه."[3]

---

[1] . القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص17_ ص18.
[2] . القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص73.
[3] . القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص90.

إذن فالخيال هو الأداة الرئيسية في تشكيل صورة شعرية رفيعة المستوى، "واللغة هي وسيلة الأديب للتعبير والخلق، فاللغة هي موسيقاه وهي ألوانه وهي فكره وهي المادة الخام التي سوى منه كائناً ذا ملامح وسمات."[1]

ولكن علينا أنْ ننتبه إلى أنَّ لغة الشعر، نقل للمشاعر والأحاسيس فإذا نزلت "إلى مستوى الرموز في التعبير عن بعض الحقائق العلمية والرياضية فإنَّها كثيراً ما ترتفع إلى مستوى الغاية في الأدب، وذلك لأنَّ الأدب يتميز من غيره... بأنَّه لا يهدف إلى مجرد نقل معنى أو إحساس من نفس إلى نفس بل يهدف أحيانا كثيرة إلى ما نسميه التصوير البياني. وقد تتركز عملية الخلق الأدبي في هذا التصوير ذاته وبذلك لا تصبح اللغة مجرد أداة للتعبير بل تصبح كالرخام الذي ينحت منه الفنان تمثاله أو كالألوان التي يلون بها المصور رسومه."[2]

وأهم ما يميز الشاعر أنَّ الصورة الشعرية تتكون "من مكوّنات روح شفافة رقيقة، سريعة العطب والتأثر، ردود أفعالها أقوى وأعنف بكثير مما تلاقيه من أحداث، تنكمش وتنفتح، تفرح وتحزن في وقت واحد، لأمر عابر أو إشارة غير مقصودة، لا يلتفت إليها آلاف الناس في آلاف أيامهم ولا يعيرونها اهتماما، وتلك شهادة الكمال."[3]

وثمة أدوات أخرى منبثقة من الخيال، وكلها تتضافر في إبداع النص الشعري. وقامت جهود النقاد قدماء ومحدثين في إبراز عناصر التشكيل، سواء أفهم ذلك ضمناً، أم أشاروا إليه إشارة صريحة. ونقف عند بعض النقاد لإبراز هذه العناصر.

---

[1] . المشماوي، محمد: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث. دار النهضة العربية، بيروت، 1979، ص31.
[2] . مندور، محمد: النقد والنقاد المعاصرون. دار نهضة مصر، القاهرة، 1981، ص40.
[3] . الخياط، جلال: المثال والتحول في شعر المتنبي. دار الرائد العربي، بيروت، 1987، ص46.

يعرض الجاحظ (_ 255هـ) في كتابه الحيوان مسألة مهمة، شـغلت النقـاد زمنـاً طويلاً، وهي مسألة اللفظ والمعنى، فالمعنى أو الفكرة التي يدور حولها العمل الأدبي يملكهـا معظم مستويات المجتمع، ولذا فإنها لا تحمل أي ميزة تميز مبدعاً من مبدع آخر، ولكن المهم في هذا الأمر، هو كيفية تشكيل العمل الأدبي. يقول: "وذهب الشيخ إلى استحـسان المعنـى، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، [والمدني]، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، [وكثرة الماء]، وفـي صـحة الطبـع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير."[1]

يضع الجاحظ ستة عناصر في صياغة العمل الأدبي، أولا: إقامة الوزن، فالوزن هـو العنصر المهم في تمييز الشعر من سائر الأجناس الأدبية المختلفة، فالشعر كما يعرفه جل أهل النقد أنه "موزون مقفى". فالوزن عبارة عن حركة إيقاعية منتظمة بين الشطر الأول في البيت الشعري والشطر الثاني، وتستمر هذه الحركة لتشمل جميع أبيات القصيدة، لتنقـل انفعـالات الشاعر وعواطفه وأحاسيسه.

ثانيا: تخير اللفظ: يقوم الشاعر على انتقاء الألفاظ التي تناسب عمله الإبداعي، وسياقه الشعري أكثر من غيرها.

ثالثا: سهولة المخرج: أي أن تكون أصوات الحروف والمقاطع سهلة النطق، ولـيس بينها أي نشوز أو تنافر.

رابعا: كثرة الماء: أي أن تكون الألفاظ سلسة.

---

[1] . الجاحظ، أبي عثمان عمرو: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ج3، المعجم العربي الإسلامي، بيروت، ص131.

خامسا: صحة الطبع: يقابل هذا العنصر نظرية "أفضل الشعر أصدقه"، ولكن ينطلق الصدق، هنا، من تعبير الشعر عما يجوس بمشاعرنا وأحاسيسنا، وليس ذلك الشعر الذي يترفع عما نحسه، فيغدو شيئاً عارضاً.

سادسا: جودة السبك: أي طريقة ترتيب الكلام، ووضع الألفاظ في أماكنها المخصصة، ليكون العمل الأدبي بناء متكاملا، لا شذرات بين أجزائه.

يتفق معظم النقاد على عناصر الوزن واللفظ والمعنى، وخصوصاً عندما يعرفون الشعر. منهم في هذا المقام قدامة (_ 337هـ)، وابن فارس (329_395هـ)، وابن سنان الخفاجي (423 _466هـ)، والزمخشري (467_538هـ)، وأسامة بن منقذ (488_584هـ)، وابن الأثير الكاتب (558_638هـ). يقول قدامة عن الشعر "أنه قول موزون مقفى يدل على معنى.

فقولنا: قول: دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر.

وقولنا: موزون: يفصله مما ليس بموزون، إذ كان من القول موزون وغير موزون.

وقولنا: مقفى: فصل بين ماله من الكلام الموزون قواف، وبين ما لا قوافي له ولا مقاطع.

وقولنا: يدل على معنىً: يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى."[1]

ويقول ابن فارس: "الشِّعرُ – كلام مَوْزونٌ مُقفّى دَالٌ علَى معنىً. ويكون أكثرَ من بيت."[2]

ويقول الخفاجي: "وأما حد الشعر فهو كلام موزون مقفى يدل على معنى وقلنا: كلام ليدل على جنسه. وقلنا: موزون لنفرق بينه وبين الكلام المنثور الذي ليس بموزون وقلنا:

---

[1] . جعفر، قدامة: نقد الشعر، تحقيق كامل مصطفى. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978، ص17.

[2] . فارس، أحمد: الصاحبي في فقه اللغة، تحقيق مصطفى الشويمي. مؤسسة أ. بدران، بيروت، 1963، ص273.

مقفى لنفرق بينه وبين المؤلف الموزون الذي لا قوافي له. وقلنا: يدل على معنى لنحترز من المؤلف بالقوافي الموزون الذي لا يدل على معنى."[1]

ويقف الزمخشري وقفة تأمل دقيقة، ويميز بين أربع عناصر مهمة في تكوين العملية الإبداعية، وهي اللفظ والمعنى والوزن والقافية، وتنتهي النتيجة إلى أنَّ العناصر الثلاثة الأخيرة تتوافر في كل الأمم، أما اللفظ فلا، يقول: "أن حَدَّ الشعر لفظٌ، موزونٌ، مقفّى، يدلّ على معنى. فهذه أربعة أشياء: اللفظ، المعنى، الوزن، القافية. فاللفظ وحده هو الذي يقع فيه الاختلاف بين العرب والعجم. فإنَّ العربيّ يأتي به عربيّاً، والعجميّ يأتي به عجميّاً. وأما الثلاثة الأُخر فالأمر فيها على التَّساوي بين الأمم قاطبة. ألا ترى أنا لو علمنا قصيدة على قافية، لم يُقَفّ بها أحدٌ من شعراء العرب، ساغ ذلك مساغاً لا مجالَ فيه للإنكار. وكذلك لو اخترعنا معاني، لم يسبقونا إليها، لم يكن بنا بأس، بل يُعدّ ذلك من جملة المزايا وذلك لأن الأمم عن آخرها متساوية بالنسبة إلى المعاني والقوافي والافتنان فيها، لا اختصاص لها بأمة دون غيرها. فكذلك الوزنُ، لتساوي الناس في معرفته، والإحاطة بأن الشيئين إذا توازنا، وليس لأحدهما رُجحان على الآخر، فقد عادل هذا ذاك ككفّتي الميزان."[2]

ويقول أسامة بن منقذ "الشعر قول موزون مقفى دال على معنى، وله طرفان: أحدهما غاية الجودة، والآخر غاية الرداءة، وبينهما وسائط. والمعنى للشعر بمنزلة المادة، والشعر فيه بمنزلة الصورة. وهو أربعة أشياء: لفظ، ومعنى، ووزن، وقافية."[3]

---

[1] . الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة، دراسة وتحليل عبد الرازق زايد. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1976، ص159.
[2] . الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض. تحقيق فخر الدين قباوة. المكتبة العربية، حلب، 1977، ص21.
[3] . منقذ، أسامة: البديع في البديع في نقد الشعر، تحقيق عبدآ علي المهنا. دار الكتب العلمية، بيروت، 1987، ص404.

وأخيراً، يفرق ابن الأثير بين الشعر والكلام المسجوع من ناحية الوزن، يقول: "الشعر هو: كل لفظ موزون مقفى دل على معنى، والكلام المسجوع هو: كل لفـظ مقفـى دل علـى معنى، فالفرق بينهما يقع في الوزن لا غير."[1]

إذا الوزن هو عنصر آخر من عناصر تشكيل الصورة الفنية، وهو الفرق الوحيد الذي يميز الشعر من سائر الأجناس الأدبية الأخرى أيضاً.

وثمة عناصر تشكيلية أخرى، لها الأثر الفاعل في الإبداع الشعري، كالتشكيل البياني، الذي يتآزر مع الحالة النفسية للشاعر، في التعبير الشعري، الذي يعرف "بأنَّه تعبير تصويري لا تقريري وأنَّ التصوير في حاجة إلى التشبيهات والاستعارات والصور [الكنايات]، ويعتبـر [يعد] عموداً يقوم عليه ركن أساس من أركان الشعر، وهو ركن التعبير الذي يكون ديباجته".[2] ويقسم إلى ثلاثة أنواع رئيسية:

أولا: التشبيه: يعد التشبيه ظاهرة أساسية، وعماداً قوياً في شعر الفـرزدق، فمعظـم صوره جاءت على شكل التشبيه البسيط المفرد، الذي يقوم على الربط بين طرفي التشبيه في حدود ضيقة، وفكرة بسيطة، قد لا تتعدى بيتاً أو بيتين من الشعر.

ويؤدي التشبيه دوراً مهماً في الجمع بين العناصر المتنافرة، وبث الحياة فـي المـواد الجامدة، واستنطاق كوامنها، ويعرفه الخفاجي بقوله: "هو أنْ يقال أحد الشيئين مثل الآخر في بعض المعاني والصفات، ولن يجوز أن يكون أحد الشيئين مثل الآخر من جميع الوجوه حتى لا يعقل بينهما تغاير البتى، لأن هذا لو جاز لكان أحد الشيئين هو الآخر بعينه، وذلك محـال. وإنما الأحسن في التشبيه أن يكون أحد الشيئين يشبه الآخر في اكثر صفاته ومعانيه، وبالضد

[1] . الكاتب، ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، ج3. نهضة مصر، القاهرة، 1988، ص201.

[2] . مندور، محمد: النقد والنقاد المعاصرون. ص62.

حتى يكون ردئ التشبيه ما قل شبهه بالمشبه به؛ وقد يكون التشبيه بحروفه كالكاف وكأن وما يجرى مجراهما، وقد يكون بغير حرف على ظاهر المعنى، ويستحسن ذلك لما فيه من الإيجاز. والأصل في حسن التشبيه: أن يمثل الغائب الخفي الذي لا يعتاد بالظاهر المحسوس المعتاد فيكون حسن هذا لأجل إيضاح المعنى وبيان المراد، أو يمثل الشئ بما هو أعظم وأحسن وأبلغ منه فيكون حسن ذلك لأجل الغلو والمبالغة."[1]

يشترك طرفا التشبيه بصفة واحدة، قد تكون سهلة الإدراك، أو بعيدة المنطق، وكلما أعمل المتلقي الجهد والتفكير في إيجاد الصفة المشتركة، كان هذا أبلغ، وأقوى تأثيراً في نفسه.

والشاعر هو الذي يجمع طرفي التشبيه وفقاً لحالته النفسية، ونظرته إلى الكون والأشياء، فليست التشبيهات "غاية في ذاتها، وإنما هي غاية لمعان تمثلها، معان تصور روح الكون في خيال الأديب، ولكل أديب انطباعاته، وكذلك لكل أديب تشبيهاته التي تصور نفسه وما انعكس عليها من روح الوجود."[2]

ثانياً: الاستعارة: يعرف أسامة بن منقذ الاستعارة بقوله: "هو أن يستعار الشيء المحسوس للشيء المعقول، كما قال الله سبحانه وتعالى: "لا تظلمون فتيلا"، "ولا يظلمون نقيرا" و"ما يملكون من قطمير". والاستعارة أوكد في النفس من الحقيقة، وتفعل في النفوس مالا تفعله الحقيقة."[3]

تنبثق الاستعارة من التشبيه، إذ تقوم على ذكر أحد طرفي التشبيه، وحذف الطرف الآخر، مع الإبقاء على أحد صفات المحذوف، بيد أنّ الاستعارة أجمل سحراً وبياناً في عقل

---

[1] . الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة، تحقيق عبد الرازق زايد. ص93.
[2] . ضيف، شوقي: في النقد الأدبي. دار المعارف، القاهرة، 1966، ص173.
[3] . منقذ، أسامة: البديع في البديع في نقد الشعر، تحقيق عبدآ علي مهنا. دار الكتب العلمية، بيروت، 1987، ص71.

المتلقي، وهي "من أدق أساليب البيان تعبيراً، وأرقها تأثيراً، وأجملها تصويراً، وأكملها تأدية للمعنى."[1]

والاستعارة مهمة في تفجير الطاقة الإبداعية في الشعر، وهي "أمر أصيل بل إنّها خيوط نسجه، وهي منه كالنحو من اللغة، وكما اطردت اللغات قبل أنْ يعرف متكلموها القواعد ويفطنوا إلى وجودها، كذلك صدر الشعراء عن الاستعارة بفطرتهم دون معرفة نظرية ولا وعي تحليلي بطرق استعمالها، ولهذا جاءت معظم الاستعارات القديمة صادقة، لأنَّ ملكة الشعر انتزعتها من طبائع الأشياء، أو على الأصح لأنَّ الأشياء أملتها على الشعراء دون أنْ يصنعوا هم شيئاً."[2]

ويضاف إلى هذا قيمتها البالغة في الشعر "بحيث يكاد يستحيل أنْ يكون الشعر شعراً بغيرها، وذلك لأنَّ الشاعر يرى بين الأشياء التي تبدو لا علاقة لإحداها بالأخرى روابط وصلات، فإذا ما ربط بعضها ببعض كانت له استعارة أو تشبيها."[3]

ومثال ذلك قول الفرزدق[4]:

يَنشَقُّ ثَوبُ الدُجى عَن نورِ غُرَّتِهِ   كَالشَمسِ تَنجابُ عَن إِشراقِها الظُلَمُ

نرى في الشطر الأول جمال الصور الاستعارية، التي تقوم على غرابة الدمج بين الأجزاء المتنافرة، مما يزيد من دهشة المتلقي بروعة الأسلوب. فيشبه الشاعر الظلام المتبدد حين يطل ممدوحه بوجهه المشرق، بالثوب المشقق. ويقول في موضع آخر[5]:

أُعطي خَليفَتَنا بِقُوَّةِ خالِدٍ   نَهراً يَفيضُ لَهُ عَلى الأَنهارِ

---

[1] . عباس، فضل: أساليب البيان. دار النفائس، عمان، 2007، ص306.
[2] . مندور، محمد: النقد المنهجي عند العرب. دار نهضة مصر، القاهرة، 2004، ص51.
[3] . تشارلتن: فنون الأدب، ترجمة زكي نجيب. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1959، ص80.
[4] . الفرزدق: ديوان، م2. ص180.
[5] . الفرزدق: ديوان، م1. ص269.

يصف الفرزدق خالد القسري بالكرم، بيد أنَّه حذف هذه الكلمة، أو أخفاها بالستار، مظهراً كلمة أخرى أشدُّ عمقاً وأهمية للآخر، وهي صورة النهر الذي يفيض كرماً وغزارة على باقي الأنهار، ويسمى هذا النوع الاستعارة تصريحية.

ثالثاً: الكناية: من التشكيلات المهمة التي تميز العلاقة بين الدال والدلول، وهي "أنْ يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومىء به إليه، ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم: هو طويل النجاد يريدون طويل القامة، وكثير رماد القدر يعنون كثير القرى. وفي المرأة: نؤوم الضحى والمراد أنها مترفة مخدومة، لها من يكفيها أمرها. فقد أرادوا في هذا كله كما ترى معنى، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر، من شأنه أن يردفه في الوجود، وأن يكون إذا كان. أفلا ترى أنَّ القامة إذا طالت طال النجاد، وإذا كثر القرى كثر رماد القدر؟ وإذا كانت المرأة مترفة لها من يكفيها أمرها ردف ذلك أن تنام إلى الضحى."[1]وتعد الكناية ذات أثر بالغ في المتلقي، لأنَّها انزياح عن اللغة العادية، والمتعارف عليها، إلى لغة شعرية، وهي "أبلغ من التصريح فيما قصد بها فكان تقديمهما أعون للمعنى الذي جلبا لأجله."[2]

يقول الفرزدق في هذا الصدد[3]:

فَفَكَّ مِنَ الأغلالِ بَكرَ بنَ وائلٍ وَأَعطى يَداً عَنهُم لَهُم مِن غَلائِها

كنى عن الكرم باليد.

ويقول أيضاً[4]:

---

[1] . الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا. ص52.
[2] . القزويني، جلال الدين: الإيضاح في علوم البلاغة، التحقيق بهيج غزاوي. دار إحياء العلوم، بيروت، 1988، ص66.
[3] . الفرزدق: ديوان، م1. ص11.
[4] . الفرزدق: ديوان، م1. ص50.

لَئِن أصبَحَت نَفسي تُجيبُ لَطالَ ما أَقَرَّت بِعَيني أن يُغيمَ سَحابُها

فقوله "يغيم سحابها"، كناية عن الهموم والأحزان.

ومن علم البيان إلى علم البديع الذي يساعد كذلك في زخرفة العمل الأدبي، ونقل انفعالات الذات الشاعرة. فالشاعر "يعمل بكل قواه الواعية في مرحلة الصياغة، فيعمد إلى لفظ فيغيره، أو جملة يزيد فيها، أو يحذف منها، أو محسن بديعي فيوفيه، أو صورة بلاغية فيحبك قراءتها، ويهذب أوضاعها، ويوائم بينها وبين ملابساتها، ولا يكون ذلك إلا عاملا تكميليا متمما بوجوه الحسن والجمال في بدعته الفنية."[1]

وهناك اتجاهان لمذهب البديع، اتجاه يذهب به صاحبه، إلى تحميل النص فوق طاقته، فيثقله بالصنعة البديعية، وهذا لا يعبر عن روحه، واتجاه آخر يقوم البديع جنباً إلى جنب مع أحاسيس الشاعر، وما يتلجلج في دخيلتها من تناقضات، "فإذا تلمس المنتج الصنعة عني بها من أجل إتقانها، حتى يظهر براعته في تنميقها وصقلها، ويدهش قارئه بهذه المقدرة، ويثير إعجابه، فإنما تسقط في الكذب، بل هي تقف حائلاً ضعيفاً بيننا وبين استجلاء العاطفة. ومن هنا نستطيع أن نستنبط مقياساً عاماً نقيس به مدى صدق الصنعة الأدبية، فما دامت لا تقف حاجزاً بيننا وبين تصور العاطفة بل كانت أداة لزيادة قدرتنا على تمثلها واستجلائها، فهي صنعة صادقة، أما إذا صرفتنا عن هذا الاستجلاء، وبهرتنا بمجرد وجودها فانصرفنا إليها نتأملها في ذاتها أول ما نقرأ القطعة الأدبية، وانشغلنا بتأملها عن تأمل العاطفة التي تكمن وراءها فهي صنعة كاذبة."[2]

---

[1] . عنبر، أحمد: قضية الأدب بين اللفظ والمعنى. دار الكتاب العربي، القاهرة، 1954، ص54.

[2] . النويهي، محمد: وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي. معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1967، ص76_ ص77.

ومن الأمثلة على البديع: أولا: "**رد العجز على الصدر**"_ تكرر الكلمة في آخر الشطر الثاني من البيت الشعري، بعد مجيئها في صدر الشطر الأول أو حشوه من البيت نفسه، يقول الفرزدق[1]:

أَلَم تُرجِلوني عَن جِيادي وَتَخلَعوا ... عِناني وَما مِثلي مِنَ القَومِ يُخلَعُ

ثانياً: الطباق: ويقسم إلى طباق إيجاب، وطباق سلب، مثال الأول قوله[2]:

فَتىً غَيرُ مِفراحٍ بِدُنيا يُصيبُها ... وَمِن نَكَباتِ الدَهرِ غَيرُ جَزوعِ

فكلمتا "غير مفراح، وغير جزوع" متضادتان.

ومثال الآخر قوله[3]:

يا لَيتَ شِعري عَلى قِيلِ الوُشاةِ لَنا ... أَصَرَّمَت حَبلَنا أَم غَيرَ مَصروم

طباق السلب في قوله "صرمت وغير مصروم".

ثالثاً: الجناس: ويقسم إلى جناس تام، وآخر غير تام، ويقصد بالأول أنْ تأتي الكلمة الواحدة في البيت نفسه بمعنيين مختلفين، كقوله[4]:

أَبي غالِبٌ وَاللَهُ سَمّاهُ غالِباً ... وَكانَ جَديراً أَن يَضُرَّ وَيَنفَعا

فكلمة غالب الأولى معناها النصر، و"غالبا" الثانية اسم علم_ والد الفرزدق.

ومثال الآخر قوله[5]:

دَعَت يالَ يَربوعٍ وَقَد حالَ دونَها ... صُدورُ العَوالي وَالذُكورُ القَواطِعُ

الجناس في الكلمات "صدور، وذكور".

---

[1] . الفرزدق: ديوان، م1. ص403.
[2] . الفرزدق: ديوان، م1. ص395.
[3] . الفرزدق: ديوان، م2. ص181.
[4] . الفرزدق: ديوان، م1. ص402.
[5] . الفرزدق: ديوان، م1. ص420. (العوالي: الرماح، الذكور: السيوف).

وثمة عناصر تشكيلية أخرى، انطلاقاً من تصورنا لمفهوم الصورة، التي تعني القصيدة كبناء فني متكامل شكلاً ومضموناً، وما ينبثق عن هذا من التشكيل اللغوي، فالمفردات والتراكيب تأخذ مكانها الخاص والمميز، الذي يضفي على تجربة الشاعر الشعرية الروعة والدهشة، ولا بدَّ للشاعر أنْ يكون على وعي تام، بالمعجم اللغوي الزاخر بالألفاظ، ليتسنى له اختيار ما تمليه عليه مشاعره وأحاسيسه، لتعبر عن موقفه الشعري خير تعبير. وقد ارتأيت في واقع الأمر، أنْ أترك تجلية هذا الأمر في الدراسة التطبيقية، لأنَّ تحليل النص الأدبي هو الكفيل في التوضيح.

موضوعات تشكيل الصورة الشعرية

أولاً: الإنسان

صورة الإنسان من المراتب الأولى في شعر الفرزدق، فقد عني به في جميع أحواله ومواقعه، وعلاقاته الإنسانية. والمهم، هنا، أنْ نلاحظ كيف أسقط الشاعر الصفات الإنسانية على اللاإنساني المتمثل في أسلوب التشخيص. يقول[1]:

وَقَعنَ وَقَد صاحَ العَصافيرُ إِذ بَدا ... تَباشيرُ مَعروفٍ مِنَ الصُبحِ مُغرَبِ

نحن نقول "زقزقة العصافير"، و "صياح الإنسان"، وهنا، قال الشاعر "صاح العصافير"، فأسقط ما هو إنساني، على ما هو حيواني.

ويقول في مدح عبد الرحيم بن سليم أيضاً[2]:

تَرى الخَيلَ تَأبى أَن تَذِلَّ لِفارِسٍ ... سِوى اِبنَ سُلَيمٍ في اللِقاءِ ذُكورُها

[1] . الفرزدق: ديوان، م1. ص20.
[2] . الفرزدق: ديوان، م1. ص258.

أسقط على الخيل صفة الرفض والاستسلام "تأبى"، إلاّ على ابن سليم الفارس الشجاع. فالموضوع مدح الممدوح، والمصدر الخيل، فيحاول الفرزدق أنْ يجمع بين اللاإنساني في إطار الإنسانية، ليلفت انتباه المتلقي بروعة تشكيله الشعري، من خلال اللجوء إلى الإستعارة، فقد شبه الخيل بنفس الإنسان التي تأبى الخضوع والاستسلام، إلا لابن سليم، فيحاول أنْ يربط بين عناصر جديدة لمتلقي العمل الأدبي، لأنَّ "كثيراً من هذه الكلمات قد صار بارداً حائل اللون خلال الاستعمال الروتيني وإنما يثير الشاعر فينا الدهشة بمعرفة جديدة عن طريق الارتباط غير المتوقع الذي يخطف الأبصار، ومعروف أن هذا الارتباط غير المتوقع لا يمكن انتقاده في الشعر بل ربما هو المطلوب المحبوب فيه، رغم أن الحقيقة الواقعة لا تقبله. ذلك أنَّ هذا الارتباط يكون دائما شيئاً جديدا يحمل الإثارة."[1]

ثانياً: الطبيعة

الطبيعة هي الأم الرءوم التي يرتمي الشاعر بين أحضانها، وهي الرفيق والأنيس في الطمأنينة والوحشة، ولا يخلو غرض من أغراضه إلاّ ويستمد صورة شعرية من ظلالها الوافرة الغناء، فالصورة الشعرية "نتاج تتعاون فيه كل الحواس وكل الملكات، وأنها بمثابة استلهام يأتي نتيجة قراءات الشاعر ومشاهداته وتأملاته ومعاناته، إلى جانب قوة ذاكرته وسعة خياله وعمق تفكيره."[2] وتعددت الصورة لديه بين الطبيعة الحية، والأخرى الصامتة، ومن الأمثلة الشعرية على الطبيعة الحية، يقول في مدح بشر بن مروان[3]:

يا بِشرُ إنَّكَ سَيفُ اللّهِ صيلَ بِهِ   عَلى العَدُوِّ وَغَيثٌ يُنبِتُ الشَجَرا

---

[1] . إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر. ص128.
[2] . نافع، عبد الفتاح: الصورة في شعر بشار بن برد. دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1983، ص99.
[3] . الفرزدق: ديوان، م1. ص231.

قوله "ينبت الشجرا"، كناية عن الخير والعطاء، فبشر وهو الموضوع الأساسي، يشبه مصدرين المصدر الأول مستقى من الحياة اليومية الممثلة بالسيف، والآخر من عناصر الطبيعة في غيثها وشجرها.

أمّا الأمثلة على الطبيعة الصامتة فكثيرة، ونذكر منها قوله في بشر بن مروان[1]:

ما النيلُ يَضرِبُ بِالعِبرَينِ دارِئَهُ   وَلا الفُراتُ إِذا آذِيُّهُ زَخَرا

الموضوع بشر، والمصدر الذي شكل منه صورته الطبيعة الممثلة في قوله: "النيل والفرات".

ويقول في هجاء جرير[2]:

فَرُم بِيَدَيكَ هَل تَسطيعُ نَقلاً   جِبالاً مِن تِهامَةَ راسِياتِ

والجبل رمز للثبات والقوة، ولا يستطيع أحد أنْ يزحزحه من مكانه، وكذلك الأمر في قوم الفرزدق ومجدهم. فالموضوع الصفات الإنسانية المستمدة من المصدر الطبيعي (الجبال).

ثالثاً: الحيوان

يقوم الحيوان بدور فاعل في تشكيل الصورة الشعرية في شعر الفرزدق، لما يحمله من رموز ودلالات متنوعة، فيستحضر الرمز حسب الموقف الشعري، فمثلاً إذا كان الموقف فخراً بالقوة والشجاعة تأتي صورة الأسد، وإذا كان الموقف تهتكاً وسخرية بالآخر، تأتي صورة الحمار، وإذا كان في معرض الغدر، يطل علينا منظر الذئب، وإذا كان الحديث عن

[1] . الفرزدق: ديوان، م1. ص232. (دارئة: موجه، آذيه: موجه، زخرا: تدافع).
[2] . الفرزدق: ديوان، م1. ص109.

المرأة، نرى الغزال والبقر الوحشي، وفي الرحلة تتحمل الناقة مشاق السير، ... يقول ساخراً من عطية والد جرير، بتزويجه من الأتان، وليس من امرأة عادية[1]:

عَطِيَّةَ أو ذي بُردَتَينِ كَأَنَّهُ   عَطِيَّةُ زَوجٍ لِلأَتانِ وَراكِبِ

ويقول في استذكار أيام اللهو والصبابة، وإغواء النساء الجميلات، المكنى عنهن بالبقر والغزلان[2]:

فَإِن تَكُن لِمَّتي أَمسَت قَدِ انطَلَقَت   فَقَد أُصيدُ بِها الغِزلانَ وَالبَقَرا

يدخل الحيوان في كل موضوع شعري، ويحمل في ثناياه رمزاً إيجابياً أو سلبياً، يخدم هدف الشاعر ورؤاه.

رابعاً: الثقافة

هناك مجموعة من العناصر الثقافية، التي سبرت الغور في بناء النص الشعري عند الفرزدق، وتقسم إلى ثلاث فئات: أولاً: ثقافة دينية مستمدة من اطلاعه على النص القرآني، وقصصه، ومن ذلك قوله[3]:

رُفَقَـاءَ مُتَّكِئينَ في غُرَفٍ   فَرِحينَ فَـوقَ أَسِرَّةٍ خُضرِ

فمعنى البيت مقتبس من قوله تعالى: "متكئين على رفرف خضرٍ وعبقري حسان" (الرحمن76).

يقول الفرزدق كذلك[4]:

إِذا يَثورونَ أَفواجـاً كَأَنَّهُمُ   جَرادُ ريحٍ مِنَ الأَجداثِ مَنشـورِ

---

[1] . الفرزدق: ديوان، م1. ص97.
[2] . الفرزدق: ديوان، م1. ص231.
[3] . الفرزدق: ديوان، م1. ص266.
[4] . الفرزدق: ديوان، م1. ص214.

فالبيت الأول مقتبس من قوله تعالى: "خشعاً أبصارهم يخرجون من الأجداث كــأنّهم جراد منتشر" (القمر7).

ويهتم الفرزدق بقصص القرآن الكريم، ومن أبرزها قصة قوم نبينا هود _عليه الصلاة والسلام_، الذين أهلكهم الله تعالى بسبب كفرهم بأنعمه. يقول[1]:

عَلى اِبنِكَ وَابنِ الأُمِّ إِذ أَدرَكَتهُما الــ   مَنايــا وَقَد أَفنَينَ عاداً وَتُبَّعــا

ثانياً: ثقافة تاريخية: يعد شعر الفرزدق سجلاً تاريخياً لأيــام العــرب منــذ العــصر الجاهلي، حتى وقت قول الشعر مثل "يوم الفقيم، يوم القراقر، يوم النسار، الفتوحات الإسلامية لبلاد الروم والهند.."؛ والشخصيات "عقال، مجاشع، عطية، مضر.."، فقد قيــل "فــإذا كــان الفرزدق وهو راويَةُ النّاس وشاعرُهم وصاحبُ أخبارهم، يقول فيه مثلَ هذا القول، فهو الــذي لا يُشَكُّ في خطابته وبلاغته، وقال يونس: لولا شعر الفرزدق لذهب نِصف أخبار النـــاس."[2] يقول[3]:

أَبي غالِبٌ وَالمَرءُ صَعصَعَةُ الَّذي   إِلى دارِمٍ يَنمي فَمَن ذا يُناسِبُه

ويضاف إلى ذلك عنايته التامة بأيام العرب وفتوحاتهم، يقول في ذكر أيام صفين[4]:

فَمِنهُنَّ أَيّامٌ بِصِفّينَ قَد مَضَت   وَبِالمَرجِ وَالضَحّاكُ تَجري مَقانِبُه

ويقول في يوم الصليعاء، وهو من الأيام المشهورة[5]:

هُمُ مَنَعوا يَومَ الصُلَيعاءِ سِربَهُم   بِطَعنٍ تَرى فيهِ النَوافِذَ عُنَّدا

كما ويضم مجموعة من الأمثال العربية، ومثال ذلك قوله[6]:

فَقُلتُ أَظَنَّ ابنُ الخَبيثَةِ أَنَّني   شُغِلتُ عَنِ الرامي الكِنانَةَ بِالنَبلِ

---

1. الفرزدق: ديوان، م1. ص397.
2. الجاحظ أبو عثمان: البيان والتبين، تحقيق عبد السلام هارون، ج1. دار الفكر، بيروت، 1980، ص321.
3. الفرزدق: ديوان، م1. ص53.
4. الفرزدق: ديوان، م1. ص88.
5. الفرزدق: ديوان، م1. ص181.
6. الفرزدق: ديوان، م2. ص153.

فالشطر الثاني، مثل يضرب لكل شخص مخدوع.

وقوله[1]:

شَمارِيخُ لَو أَنَّ النُمَيرِيَّ رامَها   رَأى نَفسَهُ فيها أَذَلَّ مِنَ القِردِ

"أذل من القرد"، مثل يضرب لكل شخص ذليل.

ثالثاً: التأثر بمن سبقه من الشعراء: إنّ ثقافة الشاعر ثمرة إنتاج غيره من الشعراء، وقد أشار الفرزدق إلى مصادره القديمة التي كان لها الأثر البالغ في صقل شخصيته الشعرية، يقول[2]:

وَنابِغَتَي قَيسِ بنِ عَيلانَ وَالَّذي   أَراهُ المَنايا بَعضُ ما كانَ قَوَّلا

ويشير في قصيدة أخرى إلى مصادره التراثية التي استقى موهبته الشعرية. يقول[3]:

وَهَبَ القَصائِدَ لي النَّوابِغُ إِذ مَضَوا   وَأَبو يَزيدَ وَذو القُروحِ وَجَروَلُ

وَالفَحلُ عَلقَمَةُ الَّذي كانَت لَهُ   حُلَلُ المُلوكِ كَلامُهُ لا يُنحَلُ

وَأَخو بَني قَيسٍ وَهُنَّ قَتَلنَهُ   وَمُهَلهِلُ الشُعَراءِ ذاكَ الأَوَّلُ

وَالأَعشَيانِ كِلاهُما وَمُرَقِّشٌ   وَأَخو قُضاعَةَ قَولُهُ يُتَمَثَّلُ

وَأَخو بَني أَسَدٍ عُبَيدٌ إِذ مَضى   وَأَبو دُؤادٍ قَولُهُ يُتَنَحَّلُ

وَابنا أَبي سُلمى زُهَيرٌ وَابنُهُ   وَابنُ الفُرَيعَةِ حينَ جَدَّ المِقوَلُ

إنّ إبداع الشاعر الشعري، كان نتيجة إطلاعه على مجموعة من شعراء العصر الجاهلي المشهورين، من بينهم "النوابغ"، ويقصد بهم النابغة الذبياني، والنابغة الجعدي، وأبا زيد_ المخبل السعدي، وذا القروح_ امرأ القيس، وجرول_ الحطيئة، ويضيف كذلك علقمة

[1] . الفرزدق: ديوان، م1. ص178.
[2] . الفرزدق: ديوان، م2. ص142.
[3] . الفرزدق: ديوان، م2. ص159.

الفحل الذي كان يأخذ حلل الملوك لقوله الشعر في بلاطهم، وكلامه غير منحول، وأخا بنـــي قيس_ طرفة بن العبد، وقد قتله عمرو ابن الهند بشعر قاله فيه، والمهلهل والأعشيان_ أعشى قيس وأعشى باهلة، والمرقش، وأخا قضاعة_ الطمحان القيني، وعبيد بن الأبرص، وأبا دؤاد، وابني أبي سلمى_ زهير وابنه كعب...

ويلجأ الشاعر إلى التضمين بعض الأشطر الشعرية من بعض الشعراء، يقول[1]:

تَبَيَّنْ خَليلي هَل تَرى مِن ظَعائِنٍ   لِمَيَّةَ أَمثالِ النَخيلِ المَخارِفِ

من قول زهير بن أبي سلمى[2]:

تَبَيَّن خَليلي هَل تَرى مِن ظَعائِنٍ   بِمُنعَرَجِ الوادي فُوَيقَ أَبانِ

[1] . الفرزدق: ديوان، م2. ص13. (المخارف: النخيل المنقل بالثمر).
[2] . أبي سلمى، زهير: شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق فخر الدين قباوة. دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980، ص291.

الفصل الثاني

الصورة الشعرية: الدراسة التطبيقية

القسم الأول: صورة الحاكم الأموي في شعر الفرزدق

صورة الحاكم الأموي في شعر الفرزدق

اهتم حكّام بني أمية بالشعر والشعراء اهتماماً كبيراً، لما له من أهمية عظمى في تخليد مآثرهم، وأحسابهم، وأنسابهم، وتوطيد دعائم ملكهم، هذا بالإضافة إلى حسهم المرهف في التذوق الشعري، ومعرفتهم بالشعر العربي، فقد عرف عن معظمهم حبهم للاستماع إلى الشعراء، وتشجيعهم لقول الشعر، وتوجيه الانتقادات لهم ما استدعى الأمر لذلك. والفرزدق من الشعراء الذين اعتنوا في شعرهم بشخصية الحاكم الأموي، والمتأمل في شعره يرى أنَّ ثمة صوراً متشابهة، رسمها الشاعر في تشكيل أكثر من شخصية. ومثال ذلك صورة الغيث_ المطر. يقول الفرزدق في الخليفة هشام بن عبد الملك[1]:

أَقولُ لَها إِذ هَرَّتِ الأَرضُ وَاشتَكَت حِجارَةَ صَوّانٍ تَنوبُ صَياهِبُه

فَإِنَّ هِشاماً إِن تُلاقيهِ سالِماً تَكوني كَمَن بِالغَيثِ يُنصرُ جانِبُه

يخاطب الفرزدق ناقته، كأنها إنسانٌ شكت له ما تعانيه من وعورة الأرض التي تسلكها، وحجارة الصوان القاسية، فيخفف حدة المعاناة عن نفسه لأن الناقة ليست سوى جزء من ذات الشاعر يسقط عليها خلجات قلبه وآلامه. وسيلتقي الراكب بخليفة معطاء يعوضه عما عانت منه ناقته من وعورة الأرض وحجارتها الصوانية.

يخط الشاعر صورة هشام عن طريق عنصرين من عناصر الطبيعة، الأول: هشام غيث يمطر، والآخر: معاناة الناقة التي رسمها من خلال الفعلين "هرت واشتكت".

الصورة التي رسمها الشاعر تقوم على الربط بين المشبه والمشبه به بصفة واحدة وهي العطاء. فالصورة حسية عقلية بين طرفي التشبيه المشبه والمشبه به.

---

[1] . الفرزدق: ديوان، م1. دار صادر، بيروت، [د.ت]، ص88. (هرت: كرهت، صياهبه: أكامه، ينصر: يمطر).

إذا فموضوع الصورة من الصفات الإنسانية (مدح الحاكم)، ومصدرها الطبيعة في عطاياها وخيراتها الجمة_ أنَّ الممدوح كصورة الغيث الذي يمطر جانبه. وتتكرر هذه الصورة في شعره كثيراً، مثال ذلك قوله في الخليفة يزيد بن عبد الملك[1]:

سَأُثني عَلى خَيرِ البَرِيَّةِ وَالَّذي   عَلى الناسِ ناءَ الغَيثُ مِنهُ فَأَمطَرا

فيزيد خير أهل الأرض قاطبة، لأن كرمه يعم الأرض كالغيث الممطر. المشبه عطاياه، والمشبه به الغيث، ونوع التشبيه تشبيه بليغ لحذف أداة التشبيه. وصورة الحاكم صورة مبالغة، لربط عطائه بالغيث، فالغيث صورة علوية يتحكم بها خالق الكون، وهي لا تخص إنساناً بعينه، وإنما عامة لكل الناس في أي مكان وزمان، أما عطاياه فخاصة ومحدودة، ولكن الشاعر نقل الصورة الخاصة إلى العامة.

ويقول في الحجاج_ والي العراق_[2]:

لَقَد أَصبَحتُ مِنكَ عَلَيَّ فَضلٌ   كَفَضلِ الغَيثِ يَنفَعُ مَن أَصابا

فالإحسان والمعروف الذي ناله الشاعر من الوالي كفضل الغيث الذي يعطي النفع والفائدة في كل مكان يحل به. فالمشبه فضل الحجاج، والمشبه به فضل الغيث، وأداة التشبيه "ك"، ووجه الشبه "ينفع من أصاب"، ويسمى هذا النوع "مرسل مؤكد". والعلاقة بين المشبه والمشبه به علاقة حسية مرئية، تشترك في صفة مفردة وهي النفع والفائدة، "وتؤلف العناصر الحسية في تشكيل الصورة عند أي شاعر قاعدة الانطلاق، ذلك لأن الحس أساس المعرفة، ثم إنَّ العنصر الخارجي المجسد للتجربة أو الرؤيا لا يبرز إلا في مظهر حسي."[3]

---

[1] . الفرزدق: ديوان، م1. ص348.
[2] . الفرزدق: ديوان، م1. ص83.
[3] . الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى. دار العلوم، الرياض، 1984، ص153.

تتمثل صورة فضل الحجاج على الشاعر في الصورة التشبيهية المتمثلة فـي فـضلك كفضل الغيث.

ويقول في الأمير العباس بن الوليد بن عبد الملك[1]:

إِن تَبلُغوهُ تَكونوا مِثلَ مُنتَجِعٍ   غَيثاً يَمُجُّ ثَآهُ الماءَ وَالزَهَرا

يشبه الشاعر الوصول إلى العباس لنيل العطايا بالغيث الذي ينبت الخصب والنباتات. فالمشبه محذوف، والمشبه به "منتجع غيثاً"_ المكان الذي ينزل فيه الغيث فيخـرج الأزهـار. ويقول مستخدماً كلمة المطر في أبان بن الوليد البجلي_ والي خراسان_[2]:

تَكُن مِثلَ الَّتي مُطِرَت وَكانَت   بِأَعـوامٍ قَوائِطُهُنَّ غُبـر

يتحدث الشاعر عن عطايا أبان في سياق الحديث عن الناقـة التـي تـشكل الـذات الشاعرة، ولكن بوجه جديد، فالناقة عندما تنزل في ديار الوالي تكن مثل الأرض المقفرة التي لم يصبها المطر منذ سنوات، ولكن الحياة تعود مرة أخرى تنشر ضياءها على المكان.

يعبر المطر "عن حاجات الأرواح العطشى لرحمة السماء، وكثيراً ما يكـون تعبيـراً جماعياً عن الرغبة في الطهر والنقاء والصفاء والقداسة، وهي رغبة تكون مستقلة عن الوعي الفردي الذاتي، وهي ليست وليدة العلم والإرادة الواعية؛ إنما هي وليدة الحـدس الجمـاعي، والشعور القومي، والخيال البدوي القبلي."[3]

تقوم الصورة على ملاحظة التغيرات الحسية التي مرت على كل من وافدي الحـاكم والأرض الجرداء، ولا بد من إعمال الفكر للربط بين الخيط الوحيد الذي يجمع بـين المـشبه والمشبه به وهو العطاء.

[1] . الفرزدق: ديوان، م1. ص341. (ثآه: الجرح ينزف دما).
[2] . الفرزدق: ديوان، م1. ص338.
[3] . أبو سويلم، أنور: المطر في الشعر الجاهلي. دار عمار، بيروت، دار الجيل، بيروت، 1987، ص39.

يتجلى في ضوء ما سبق، أن صورة الحاكم المرتبط بالغيث_ المطر، تكرر في أكثر من موضع في ديوان الفرزدق، سواء أكان الحاكم خليفة أم والياً. فالغيث أو المطر، صورة نابضة بالخصب والنماء، فهي أصل الحياة، والحاكم أصل العطاء والخير. وثمة صور أخرى متعددة للحاكم في شعر الفرزدق ترتبط أيضا بالعطاء، كصورة النيل. يقول الفرزدق في الخليفة سليمان بن عبد الملك[1]:

يَرجونَ سَيبَكَ أَن يَكونَ لَهُم   كَالنيلِ فاضَ عَلى قُرى مِصرِ

يتمنى أهلك أن يكون عطاؤك لهم، كالنيل الذي يعطي أهله الخيرات والنعم الكثيرة. فتمتزج خاصية العطاء بين عنصري التشبيه. وهي صورة حسية مرئية، فهو غزير وكثير يفسره الفعل "فاض".

سيب الخليفة أظهره الشاعر من خلال الصورة التشبيهية المتمثلة بـ "سيبه كالنيل" إذ فاض. الموضوع من الصفات الإنسانية، والمصدر من الطبيعة.

ويقول في الأمير عمر بن الوليد بن عبد الملك[2]:

يَجودُ وَإِن لَم تَرتَحِل يا ابنَ غالِبٍ   إِلَيهِ وَإِن لاقَيتَهُ فَهوَ أَجوَدُ

مِنَ النيلِ إِذ عَمَّ المَنارَ غُثاؤُهُ   وَمَن يَأتِهِ مِن راغِبٍ فَهوَ أَسعَدُ

يعبر الشاعر عن كرم الأمير في بيتين من الشعر، "يجود ..من النيل"، فكرم عمر أجود من النيل في إحسانه ومعروفه على الناس، وهو معطاء سواء أزاره ابن غالب (الفرزدق) أم لم يزره، ولكن يصبح أجود إذا لقيه الشاعر، فالشاعر يثير عواطفه لنيل الأعطيات. والعطاء شيمة محببة عند كل إنسان، فكيف إذا كان هذا الإنسان ابن خليفة أموي،

---

[1] . الفرزدق: ديوان، م1. ص266.
[2] . الفرزدق: ديوان، م1. ص149. (غثاؤه: كرمه).

وكيف إذا كان المشبه به النيل، رمز العطاء وارتواء الأرواح المتعطشة إلى المـــاء، مـــصدر النقاء والحياة.

يرسم الشاعر صورة لعمر مستقاة من الطبيعة_ النيل، وتتماز بأنّها صورة خيالية في المشبه والمشبه به، ولكنها تصطدم بالواقع في وجه من الوجوه، فهو يتميز بالجود، ولكن هل يصل جوده إلى النيل؟.

ويقول في عبدالله القسري[1]:

يَداكَ يَدٌ إحداهُما النيلُ وَالنَدى   وَراحَتُها الأُخرى طِعانٌ تُعاوِرُه

يجمع الشاعر بين عنصرين متنافرين أحدهما مصدره الطبيعة الممثلة في النيل، ليدل على الكرم، والآخر عالم الحياة اليومية_الطعان، ليدل على القوة، وهذان العنصران يجتمعان في يدي الوالي.

صورة عبدالله صورة تضم العناصر المتباعدة وتقربها إلى الفكـــر البـــشري، لتثيـــر البهجة والسرور في نفس المتلقي، ويشير الجرجاني إلى هـذا الـــصدد بقولـــه: "وهكـــذا إذا استقريت التشبيهات، وجدتَ التباعدُ بين الشيئين كلما كان أشدُّ، كانت إلى النفـــوس أعجـــب، وكانت النفوسُ لها أطرب، وكان مكانُها إلى أن تُحدِث الأريحيّة أقـــرب، وذلـــك أن موضـــعَ الاستحسان، ومكانَ الاستظراف، والمُثيرَ للدفين من الارتياح، والمتألِّفَ للنافر مـــن المَـــسرة، والمؤلِّفَ لأطراف البَهْجة أنك ترى بها الشيئين مِثْلَيْن متباينين، ومؤتلفين مختلفـــين، وتـــرى الصورة الواحدة في السماء والأرض، وفي خِلقة الإنسان وخِلال الروض، وهكـــذا، طرائـــفَ تتثالُ عليك إذا فصّلتَ هذه الجملة، وتتبّعت هذه اللُّحمة."[2]

---

[1] . الفرزدق: ديوان، م1. ص276.
[2] . الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر. دار المدني، جدة، 1991، ص130.

ويقول في آل المهلب[1]:

وَرِثوا الطِّعانَ عَنِ المُهَلَّبِ وَالقِرى   وَخَلائِقــاً كَتَدَفُّقِ الأَنهــارِ

ثمة صفات الإنسانية تتوافر في آل المهلب كالطعان والقرى والأخلاق الحميدة، ويعتمد الشاعر في توضيح كثرتها على مصدر الطبيعة من خلال تشبيها بتدفق الأنهار، وهي صورة حسية حركية بصرية، وللصورة البصرية أهمية كبرى "على مستوى الإنجــاز فــي مقدمــة الحواس..، إلا إنَّها يجب أنْ لا تقتصر في بنائها الصوري على الرؤية البــصرية المحــض بشكلها المجرد، بل يجب أن تتضافر وتمتزج بما تعطيه آفاق "الرؤية العقلية"، ومــن دلالات وقيم فنية جديدة تتمخض عن الحوار المستمر والتفاعل الجمــالي الحمــيم بــين الــصورتين "البصرية الذهنية"، من أجل إعطاء زخم فني أكبر للنص."[2]

إنَّ ارتباط صورة الحاكم بعناصر الحياة وإخراج الأرض الميتة من حــالات الجــدب والقفر، من أبرز الصور المكررة في شعر الفرزدق بأشكال إبداعية مختلفة.

يقول في شخصية الحجاج[3]:

يُراقِبنَ فَيّاضــاً كَأَنَّ جِفانَــهُ   جَوابي زَرودَ المُترَعاتُ العَدامِلِ

يمدح الفرزدق الحجاج بكرمه الغزير، عن طريق الاعتماد على الــصورة التــشبيهية المتمثلة في قوله: "كأنَّ جفانه.."_ قصاعة مملوءة بالطعام، تشبه أحواض زرود المترعة بالماء الواسعة والضخمة في هيئتها، وبهذا يكون قد رسم صورة لكرم الــوالي الفيــاض مــستخدماً صيغة المبالغة، فالكَرم يفيض فيضانا من يديه، ومعتمداً على عناصر الحيــاة اليوميــة فــي الموضوع "جفانه"، والمصدر "جوابي"، وهي صورة حسية مرئية ذات هيئة وشكل.

---

[1] . الفرزدق: ديوان، م1. ص303.

[2] . عبيد، محمد: عضوية الأداة الشعرية. دار مجدلاوي، عمان، 2007، ص104_ ص105.

[3] . الفرزدق: ديوان، م2. ص139. (الفياض: الذي تفيض يداه عطاء، الجفنة: القصعة الكبيرة، الجوابي: الأحواض، زرود: اسم موضع، المترعة: الملأى، العدامل: مفردها عدمل، الواسع والضخم).

صورة الماء، المطر والغيث تقدم بأشكال مختلفة، وهذه الصورة ليست من مخيلة الشاعر فحسب، بل هي صورة مستمدة من تراثنا الشعري القديم، فارتباط الحاكم بعناصر الحياة قديمة، وهو يشعر بالعظمة والسمو على من حوله من البشر إذا وصف بتلك الخصلة، فالكرم سمة لا تقدر بأي ثمن عند العربي، وإلى هذا المعنى يذكر ابن أبي الدنيا: هل يقدر الكرم بثمن؟ "حدثني الحسين بن عبد الرحمن عن عمر بن عبدالملك البصري قال: سمعت العلاء قال: قال معاوي: ما يسرني بدل الكرم حمر النعم."[1]

وتقترن صورة الحاكم أيضاً بعنصر آخر من عناصر الحياة وهو الفرات العذب. يقول الفرزدق في الخليفة هشام بن عبد الملك بعد هجائه[2]:

عَلى الأَرضِ مَن يَنهَز بِها مِن مُلوكِهِم   يَفِض كَالفُراتِ الجَونِ عَفواً قَليبُها

إنَّ كرم هشام بمثابة الحبل المشدود في الدلو، ومن يحرك هذا الحبل تنزل عليه عطاياه الكثيرة، كالماء العذب الأبيض المنقى من التراب.

ويعيد الشاعر هذه الصورة مرة أخرى في وصف الخليفة سليمان بن عبد الملك[3]:

أَرى كُلَّ بَحرٍ غَيرَ بَحرِكَ أَصبَحَت   تَشَقَّقُ عَن يَبسِ المَعينِ سَواحِلُه

كَأَنَّ الفُراتَ الجَونَ يَجري حُبابُهُ   مُفَجَّرَةً بَينَ البُيوتِ جَداوِلُه

إن علامات الخصب والحياة (البحر والفرات) من الصور الملازمة لعين الشاعر، فالنفوس ظمأى إلى الماء والعطايا، وهي دائماً بحاجة ماسة إلى الترف والرفاهية. وتقوم حاسة البصر بدور مهم في تقريب الصورة إلى ذهن الخليفة والمتلقي لأنها تقوم على التأمل والدهشة في تركيب الأجزاء المتنافرة بين عناصر العمل الأدبي، فيغدو العمل الأدبي كلاً متكاملاً،

1. أبي الدنيا، عبدالله بن محمد: الإشراف في منازل الأشراف، تحقيق نجم خلف. مكتبة الرشيد، الرياض، 1990، ص262.
2. الفرزدق: ديوان، م1. ص60.
3. الفرزدق: ديوان، م2. ص89.

كأجهزة الجسم البشريِ التي تعمل في حركة منتظمة ومتآلفة، فيؤدي كل جزء الأعمال الموكلة إليه في حركة متناهية، وإذا حدث أي خلل في هذه الأجزاء فإن الجسم البشري يضطرب.

ثمة صور تشبيهية غريبة الإدراك أو أنها مثيرة للعجب والدهشة بصورة لافتة للانتباه، أو أنها تخرج عن الصور المألوفة إلى نوع جديد، ومبالغ به إلى حد بعيد، وهذا ما التفت إليه ابن الأثير الكاتب يقول: "أنه قد تقرر في أصل الفائدة المستنتجة من التشبيه أن يشبه الشيء بما يطلق عليه لفظة أفعل: أي يشبه بما هو أبين وأوضح، أو بما هو أحسن منه أو أقبح، وكذلك يشبه الأقل بالأكثر، والأدنى بالأعلى. وهذا الموضع لا ينقض هذه القاعدة لأن الذي قدمناه ذكره مطرد في بابه، وعليه مدار الاستعمال وهذا غير مطرد، وإنما يحسن في عكس المعنى المتعارف، وذاك أن تجعل المشبه به مشبهاً، والمشبه مشبهاً به، ولا يحسن في غير ذلك مما ليس بمتعارف."[1] يقول في هشام بن عبد الملك[2]:

فُراتُ هِشــامٍ وَالــوَليدُ يَمُــدُّهُ ... لِآلِ أَبي العاصي فُراتٌ يُغالِبُه

عَلَيــكَ كِــلا مَوجَيهِمــا لَكَ يَلتَقي ... عُبابُهُمــا في مُزبِدٍ لَكَ ثائِبُــه

إِذا اِجتَمَعا في راحَتَيــكَ كِلاهُمــا ... دُوَينَ كُبَيداتِ السَمــاءِ غَوارِبُه

وَمِن أَينَ أَخشى الفَقرَ بَعدَ الَّذي التَقى ... بِكَفَّيكَ مِن مَعروفِ ما أَنا طالِبُه

فَإِنَّ ذَنوبــاً مِن سِجــالِكَ مــالِئٌ ... حِياضي فَأَفرِغ لي ذَنوباً أُناهِبُه

أُنــاهِبُــهُ الأَدنَينَ وَالأَبعَدَ الَّذي ... أَتاكَ بِهِ مِن أَبعَدِ الأَرضِ جالِبُه

يتغنى الشاعر بالجذور الأصيلة التي استمد منها الخليفة الكرم والإحسان، فشيمة العطاء لا تعدو سوى جذورٍ متوارثة من الماضي إلى الحاضر، من الأجداد وذوي القربى إلى

---

[1] . الكاتب، ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي، ج2، وبدوي طبانة. دار النهضة، مصر، ص158.

[2] . الفرزدق: ديوان، م1. ص88. (ثائبه: راجعه، دوين: تصغير دون، غوارب: أمواج، الذنوب: الدلو الكبيرة).

هذه الزهور اليانعة، إلى الأبناء. فهشام والوليد ابنا المغيرة وخالا هشام بن عبد الملك همـا المنبعان الأساسيان في الجود، ولا أحد يستطيع أن يغلب تلك السلالة الأصيلة المعطاء.

والغريب في تشكيل الصورة الشعرية، أنّ الفرات في عطاياه الجمة مضافة إلى هشام_خال هشام بن عبد الملك_، والوليد خاله الآخر يمده بالإحسان. ويلتقي موجا الفـراتين في النهاية بنهر واحد، نهر هشام بن عبدالملك فيزداد معروفاً؛ أو يلتقي في راحتيـه، وكأنّـه جاوز كبد السماء، ومما يقرب التنافر بين العناصر لغة الشاعر، كالتصغير في قولـه:"دُوَيْـن كُبَيْدات" الذي يفيد تقريب المكان.

لا أظن أنْ يخاف أي إنسان الفقر بعد النهل من فرات الخليفة الذي يفيض بالمعروف، وينتظره الفرزدق ليملأ دلوه الكبيرة من حياضه، فيهب نفسه وأقاربه القريبين والبعيدين الذين أتوا من أقاصي الأرض، لينعموا بفضله.

ولا يغيب عن روح الفرزدق صورة الأنواء وارتباطها بالخير. يقول في بلال بن أبي بردة_ والي البصرة_[1]:

أَبَيتَ عَلى الناهيكَ إِلّا تَدَفُّقاً ... كَما انهَلَّ مِن نَوءِ الثُرَيّا سَحابُها

ذكر الأنواء من علامات الخصب والحياة الملازمة في العقل العربي. فهو يشبه نـوء الثريا، والنوء جالب المطر والمطر يطهر الأنفس الظمأى، ويسد مآربها المختلفة مـن أجـل البقاء على قيد الحياة. والنوء كما يعرفه الصاغاني "سقوط نجمٍ من المنازل في المغرب مـع الفجر وطلوع رقيبه من المشرق يقابله من ساعته في كل ليلة إلى ثلاثة عشر يوما؛ وهكذا كل نجم منها إلى انقضاء السّنة ما خلا الجبهة فإن لها أربعة عشر يوماً. قال أبو عبيد: ولم نسمعْ في النَّوء أنه السّقوط إلاّ في هذا الموضع. وكانت العرب تُضيف الأمطار والريـاح والحـرّ

[1] ـ الفرزدق: ديوان، م1. ص51. (الناهيك: المنتهي إليك لطلب معروفك).

والبرْد إلى الساقط منها، وقال الأصمعي: إلى الطّالع منها فتقول: مُطِرْنا بِنَوءِ كذا، وإنما غلّظ النبي –صلى الله عليه وسلم– القول فيمن يقول: مُطِرْنا بَنوْءِ كذا؛ لأن العرب كانت تقول: إنما هو من فعل النجم ولا يجعلونه سُقيا من الله تعالى. فأما من قال: مُطِرنا بَنوْء كذا ولم يُرِد هذا المعنى وأراد: مُطرنا في هذا الوقت؛ فذلك جائز، كما رُوِي عن عمر –رضي الله عنه– أنـــه استسقى بالمصلّى ثم نادى العبّاس –رضي الله عنه–: كم بقي من نَوْء الثُّريّا فقال: إن العلماء بها يزعمون أنها تعترض في الأفق سبعاً بعد وقوعها، فوالله ما مضت تلك السَّبع حتى غيْــثَ الناس. أراد عمر –رضي الله عنه–: كم بقي من الوقت الذي قد جَرت العادة أنه إذا تم أتى الله بالمطر."[1]

تشكلت الصورة الشعرية، هنا، من تدفق عطاء بلال الذي يشبه تدفق مطر نوء الثريا، فالموضوع مأخوذ من الصفات الإنسانية، والمصدر من الطبيعة، وإلى جانب ذلك إنَّها صورة حسية ومرئية وحركية.

ويقول في الخليفة هشام بن عبدالملك[2]:

رَأيتَ بَني مَروانَ ثَبَّتَ مُلكَهُم ... مَشورَةُ حَقٍّ كانَ مِنها قَريبُهـــا

جَزى اللَهُ خَيراً مِن خَليفَةِ أُمَّةٍ ... إِذا الريحُ هَبَّت بَعدَ نوءٍ جَنوبُها

كَفى أُمَّـــةَ الأُمِّيِّ كُلَّ مُلِحَّـــةٍ ... مِنَ الدَهرِ مَحذورٍ عَلَينا شَصيبُها

عَسَت هَذِهِ اللَأواءُ تَطرُدُ كَربَها ... عَلَينا سَماءٌ مِن هِشامٍ تُصيبُهـــا

كَما كانَ أَروى إِذ أَتاهُم بِأَهلِهِ ... حُطَيئَةُ عَبسٍ مِن قُرَيعٍ ذَنوبُهـــا

فَهَب لِيَ سَجلاً مِن سَجالِكَ يُروِني ... وَأَهلي إِذا الأَورادُ طالَ لُؤوبُها

[1] . الصاغاني: العباب الزاخر واللباب الفاخر، تحقيق فير حسن، ج1. الجامع العلمي العراقي، 1978، ص125.

[2] . الفرزدق: ديوان، م1. ص62. (قريبها: عثمان بن عفان، الأمي: النبي محمد، الشصيب: الفقر، عسى: غلظ وصلب، اللأواء: الشدة والمحنة، القريع: الند والنظير، السجل: الدلو، الأوراد: الإبل التي ترد الماء، اللؤوب: العطش).

وكَم أنعَمَت كفّا هِشامٍ عَلى اِمرِئٍ لَهُ نِعمَةٌ خَضراءَ ما يَستَثيبُها

يتحدث الفرزدق حديث المتيقن مما يقول "رأيت"، فبنو مروان ثبّتوا ملكهم بالمشورة التي ورثوها عن عثمان بن عفان _رضي الله عنه_، ولذا يطلب لخليفة الأمة الخير من الله تعالى، كلما هبت الرياح الجنوبية المبشرة بالمطر والنماء، وهم يستحقون الدعاء والنعمة، لأنَّ بهم يتوقى المسلمون مصائب الدهر وويلاته الذي يهدد كيانهم، بفضل الخليفة هشام الذي يحلُّ النعم والعطايا.

ويتمنى منه أنْ يكون كما كان بنو قريع مع حطيئة عبس في الفضل ورد الكرب عنه. ويطلب في النهاية من الخليفة أنْ يمنحه دلواً من دلائه ليرتوي ويروي إبله الظمأى للماء، وفي المقابل لا يحتاج إلى الثواب والمكافأة على معروفه وإحسانه.

تتأرجح الأبيات السابقة بين اللغة الواقعية والخيال، يتمثل الأول في قوله "خليفة أمة، والآخر في قوله: "نوء جنوبها، سماء هشام، حطيئة عبس، ونعمة خضراء". كما ويحمل اللون الأخضر في قوله:"نعمة خضراء"، دلالات الخصب والنماء.

وينماز التشكيل اللغوي بالقوة والجزالة، ألم يقل أنّه ينحت في صخر، ومثال ذلك قوله:" شصيبها، اللأواء، ذنوبها، لؤوبها، ويستثيبها"، بالإضافة إلى الاعتماد على بعض الصور التشبيهية، فالموضوع من الصفات الإنسانية (هشام)، ويتكون من مصدرين: الأول من الطبيعة (سماء)، والآخر من الإنسان (حطيئة عبس وقريع).

والسماك كذلك بشرى العطاء. يقول في العباس بن الوليد بن عبد الملك[1]:

إنَّ أبا الحارثِ العَبّاسَ نائِلُهُ مِثلُ السِماكِ الَّذي لا يُخلِفُ المَطَرا

[1]. الفرزدق: ديوان، م1. ص341.

يشبه الشاعر عطايا الأمير بـ"السماك الذي لا يخلف المطرا"، فيقابل بين صورة العطايا، السماك المصحوب بالمطر والخيرات المتعددة. ويقال: "إذا طلعت السماك ذهبت العكاك، وقل على الماء اللكاك."[1] ويقصد بالعكاك كما يعرفه الزبيدي: "والعُكَّةُ بالضَّمِّ وبالفَتْحِ: شِدَّةُ الحَرِّ مع سُكُونِ الرِّيحِ وقال اللَّيثُ: العَكَّةُ والعُكةُ: فَوْرَةٌ شَدِيدَةٌ في القَيظِ."[2]

إنَّ علامات الخصب والحياة لا تفارق صورة الحاكم، فهو رمز الحياة رمز العطاء. واتخذ الشاعر وسائل متعددة من عناصر النماء منها "الغيث، وتدفق الأنهار،و نيل فاض، وأحواض ماء، والفرات الجون". فالعطاء سمة أساسية يتسم بها. وعطاؤه من الصفات الإنسانية يشبه السحاب الممطر من الطبيعة. وهناك سمات أخرى أخذت حيزاً مهماً في صورة الحاكم، كارتباطه بالأجرام السماوية العلوية، مثل النجوم. يقول الفرزدق في الخليفة يزيد بن عبد الملك[3]:

فَإِنَّ مُنى النَفسِ الَّتي أَقبَلَت بِها   وَحِلَّ نُذوري إِن بَلَغتُ المُوَقَّرا
بِهِ خَيرُ أَهلِ الأَرضِ حَيّاً وَمَيِّتاً   سِوى مَن بِهِ دينُ البَرِيَّةِ أَسفَرا
جَزى اللَهُ خَيرَ المُسلِمينَ وَخَيرَهُم   يَدَينِ وَأَغناهُم لِمَن كانَ أَفقَرا
إِمامٌ كَأَيِّن مِن إِمامٍ نَمى بِهِ   وَشَمسٍ وَبَدرٍ قَد أَضاءا فَنَوَّرا
وَكانَ الَّذي أَعطاهُما اللَهُ مِنهُما   إِمامَ الهُدى وَالمُصطَفى المُتَنَظَّرا
تَلَقَّت بِهِ في لَيلَةٍ كانَ فَضلُها   عَلى اللَيلِ أَلفاً مِن شُهورٍ مُقَدَّرا

تنتهي رحلة الفرزدق إلى الموقر_ الموضع الذي يقيم به الخليفة، وعندما يصل إليه كأنه يتحلل من النذر المربوط في عنقه. واللافت في تشكيل الصورة المبالغة في الحديث عن

---

[1] . حمدون، محمد بن الحسن: التذكرة الحمدونية، تحقيق إحسان عباس، وبكر عباس، م7. دار صادر، بيروت، 1996، ص358.
[2] . الزبيدي، محمد: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد المنعم إبراهيم، وكريم محمود، ج27. دار الكتب العلمية، بيروت، 2007، ص167.
[3] . الفرزدق: ديوان، م1. ص346.

شخصية الحاكم، فهو خير أهل الأرض حياً وميتاً، باستثناء رسولنا محمد _صلى الله عليه وسلم_، الذي نشر الدين الإسلامي بين أهل الأرض قاطبة؛ لأنَّه معطاء للفقراء والمحتاجين. وهو من جانب آخر أخذ الإمامة من عثمان _رضي الله عنه_، والنبي محمد _صلى الله عليه وسلم_ الذي انتظرته الشعوب أمداً طويلاً. ومما يزيد من قيمته ولادته في ليلة مباركة خير من ألف شهر، في ليلة القدر.

يشبه الشاعر الخليفة بالشمس والبدر، ووجه الشبه الجامع بينهما هو النور والإشراق، فيزيد شمس النهار في الإنارة والوضوح، وبدر الليل في إضاءة العتمة والظلمة أمام السيَّارة. وهو نور يهدي الإنسان إلى الطريق السوي الصحيح، هو الضياء، شعاع الأمل، والإمام الحق الذي لا مثيل له على وجه الأرض.

صورة المشبه به صورة علوية تبعد عن وجه الأرض أمداً طويلاً، وتلك الصورة بعيدة المنال، ولا بد من الانتباه إلى أن الشمس "هي أصل النور في القمر والكواكب."[1] فالشاعر أراد أنْ يخط صورة علوية للخليفة، صورة تثير الدهشة، والتأمل في أسرار صنعة الخالق، وقد أنزل الفرزدق قدرة الخالق إلى السماء الدنيا، فهو شمس النهار، وبدر الليل، سطع نوره على من حوله من البشر.

تناول الشاعر سمة واحدة من سمات الشمس والبدر هي الإنارة فقط، يقول المبرد في هذا الشأن: "أنَّ للتشبيه حداً؛ لأن الأشياء تشابه من وجوه، وتباين من وجوه؛ فإنما ينظر إلى التشبيه من أين وقع ، فإذا شبه الوجه بالشمس والقمر فإنما يراد به الضياء والرونق، ولا يراد به العظم والإحراق."[2]

---

1. شامي، يحيى: النجوم في الشعر العربي القديم. دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1980، ص57.
2. المبرد، أبي العباس: الكامل في اللغة، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، ج3. دار نهضة مصر، القاهرة، 1981، ص52.

وهو من جانب آخر يثبت سمة واقعية، بالإضافة إلى الصور الخيالية، ويتمثل هذا الأمر في قوله "إمام"، مما يؤكد أحقيته بالخلافة.

ويقول في وصفه أيضا[1]:

لَدى مَلِكٍ وَابنِ المُلوكِ كَأَنَّهُ   تَمامُ بُدورٍ ضَوءُهُ غَيرُ كاسِفِ

يؤصل الشاعر نسب الخليفة فهو ملك وابن ملك، أليس هو يزيد بن عبدالملك بن مروان بن الحكم، الذي يشع نوره في كل مكان. وتأخذ الصورة الحسية الضوئية أهمية كبرى في رسم صورة الحاكم، فتقف العين حائرة أمام جمال هذا المنظر البديع، فهو المشبه بتمام بدور، وذو ضوء يسيطر على جميع الأضواء الأخرى.

إنَّ صورة الحاكم صورة خيالية مبالغ بها، وهي صورة مفردة مستمدة من حدود الطبيعة، ولكنها تجمع بين الألفاظ المتنافرة، فتؤلف فيما بينها كأنّها عضو واحد متآزر.

ويقول أيضا في الوليد بن عبد الملك[2]:

هُوَ القَمَرُ البَدرُ الَّذي يُهتَدى بِهِ   إِذا ما ذَوُو الأَضغانِ جاروا عَنِ السُبُلِ

شبه الشاعر الخليفة بالقمر والبدر، فالأشياء العلوية تنزل إلى أرض الشاعر الخصبة، فيطوعها وفقا لما تقتضيه الذات الشاعرة، أو أن الشاعر أراد أن يرفعه إلى الأعلى، فيصبح بمثابة القمر والبدر، الذي يضيء عتمة الليالي الحالكة، فلا يتعثر سائر الليل في مشيه، لأنَّ الحاكم سينير أمامه الطريق، ويهدي إلى الطريق الواضح الذي لا خلل به، فهو ذو رأي صائب، ومن يأخذ برأيه يفلح، ومن لا يأخذ برأيه يسقط من أعلى.

---

[1] . الفرزدق: ديوان، م2. ص17.
[2] . الفرزدق: ديوان، م2. ص145.

يقول في سعيد بن العاص_ أمير المدينة_[1]:

قِياماً يَنظُرونَ إلى سَعيدٍ كَأَنَّهُمُ يَرَونَ بِهِ هِــــلالا

يشبه الشاعر الأمير سعيد بمصدر من الطبيعة (الهلال) من خلال اســتخدام الرؤيــة البصيرية الحقيقية، ولكنها صورة خيالية مهما حاول الشاعر أنْ يوهمنا بــصدقها. فــالفعلان "ينظرون" و"يرون"، فعلان يثبتان صحة الاعتقاد، ولكن إذا استخدمنا العقل المنطقي في تأكيد ما يصبو إليه الشاعر، نرى أنَّه كغيره من أفراد مجتمعه يثيره منظر السماء المظلــم المــزين بضوء الهلال، فالهلال وما يحيطه من نجوم يبرق ويتلألأ وسط الظلمة الحالكة، ولكــن هــل سعيد مهما وصل أو سيصل إليه من نفوذ وسلطة سيبلغ درجة نور الهلال المتألقة في السماء، والتي تضيء عتمة الطريق أمام السيَّارة ليلاً.

وتتميز شخصية الحاكم أيضاً بالقوة والشجاعة، ويعتمد الفرزدق في تجلية هذا الأمــر على مصدر عالم الحيوان. يقول في بشر بن مروان_ والي العراق_[2]:

كَمُخدرٍ مِن لُيوثِ الغيلِ ذي لِبَدٍ ضِرغامَةٍ يَحطِمُ الهاماتِ وَالقَصَرا

لقد عرفت صورة الأسد (مخدر، ليث، والضرغام) عند عامة الناس بالقوة والشجاعة. ويسقط الشاعر هذه الصفة على الوالي. فهو أسد قوي يحمي عرينه من المخاطر المحدقة به، ويقطع رؤوس وأعناق من يتعرض له. فالقوة هي الصفة التي تجمع بشر بالأسد، باســتخدام التشبيه "المرسل المفصل".

يستمد الشاعر معظم أطراف التشبيه من البيئة الحيوانية، ولكن العالم يبدو من خلال التشبيه مشهداً أو ريفاً. وتبعا لذلك، تبدو فيه علاقة الإنسان بالعالم باردة وآلية. فشعر التشبيه

---

[1] . الفرزدق: ديوان، م2. ص71.

[2] . الفرزدق: ديوان، م1. ص231. (المخدر: الأسد، الغيل: الشجر الملتف، اللبد: شعر كتفي الأسد، الضرغام: الأسد القوي، الهامات: الرؤوس، القصر: أصل العنق).

ينظر إلى الأشياء باعتبارها أشكالاً، لا معاني أو وظائف. هو إذن لا يمتلكها، لا يتوحد معها، لا يقبض عليها. هي التي تفرض، على العكس، وجودها على شاعر التشبيه وتمتلكه. يصبح هذا الشاعر حينذاك ملحقاً بالعالم، لا سيداً له".[1]

ومن عناصر القوة الأخرى صورة الحية، يقول في الحجاج[2]:

فَما حَيَّةٌ يُرقى أَشَدَّ شَكيمَةً   وَلا مِثلَ هَذا مِن شَفيعٍ مُناضِلِ

فالحية رمز من رموز القوة والدهاء، وهذه الصفة هي التي أرادها الشاعر من وصفه بأنه حية، فهو قوي وداهية دهاء الحية. ولا بد من التفكير العقلي لإيجاد السمة المشتركة بين المشبه والمشبه به، أما نوع التشبيه وهو "التشبيه البليغ"، ويقوم المتلقي بدور مهم في إبراز السمة التي تجمع بين طرفي التشبيه. وتعتمد الصورة السابقة على الإدراك البصري. فـ "الصورة البصرية إحساس أو إدراك حسي، لكنها أيضا "تنوب عن"، أو تشير إلى شيء غير مرئي، شيء "داخلي"."[3]

فالصورة السابقة تشبيه بسيط ونعني به "هو القول المخيّل المشبه والممثّل فيه شيء بشيء، أعني ذاتا مفردة بذات مفردة على الشريطة المتقدمة، أعني أنْ يمثّل شيء بشيء من جهة واحدة أو أكثر فقط دون الاغتراق إما بالأداة، وإما بالتنزيل."[4]

إنّ المتأمل في شعر الفرزدق يلحظ إشارات واضحة إلى تأييده بني أمية بأحقيتهم بالخلافة. يقول ذاكراً الخليفة يزيد بن عبد الملك[5]:

إِذا يَثورونَ أَفواجاً كَأَنَّهُمُ   جَرادُ ريحٍ مِنَ الأَجداثِ مَنشورِ

لَو لَم يُبَشِّر بِهِ عيسى وَبَيَّنَهُ   كُنتَ النَبِيَّ الَّذي يَدعو إِلى النورِ

---

1. أدونيس: زمن الشعر. دار العودة، بيروت، 1978، ط2، ص154.
2. الفرزدق: ديوان، م2. ص139.
3. ويلك، رينيه: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987، ص195.
4. السجلماسي، أبو القاسم: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي. مكتبة المعارف، الرباط، 1980، ص221.
5. الفرزدق: ديوان، م1. ص214.

يمدح الشاعر يزيد بكثرة عدد بني مروان في موسم الحج، فهم كالجراد، أو أنَّ عددهم عدد الناس جميعهم يوم أنْ يبعثوا من قبورهم. إنَّ الشاعر قصد من المشابهة بين الأطـراف البعيدة إيجاد رابط يجمع بين المشبهين، فالجراد إذا أخذناه في سياق غير السياق الشعري الذي بين أيدينا، فإن صورته مثيرة للاشمئزاز، لأنَّه رمز الخراب والدمار، ولكنه في هذا السـياق الشعري يحمل رمزاً حسناً، وهي المفاخرة بالكثرة العددية، وينطبق الأمر كذلك على المـوتى الذين يبعثون من أجداثهم، فالكثرة هي الصفة المشتركة بين المشبه والمشبه به.

هذا فيما يخص البيت الأول، أما البيت الثاني المبدوء بـ "لو"، وهي أداة تفيد امتنـاع لامتناع_ امتنع يزيد بن عبد الملك أنْ يكون نبياً، لامتناع عيسى عن التبشير به.

تناول الفرزدق شخصية الأنبياء في تشكيل شخصية الحاكم. يقول في أيوب بن سليمان بن عبد الملك[1]:

فَأَصبَحتُما فينا كَداوُدَ وَابنِهِ		عَلى سُنَّةٍ يُهدى بِها مَن يَسيرُها

يشبه الأمير بالنبيين داود وابنه الذين دعوا الناس إلى النور والهـدى والبعـد عـن الضلال، ووجه الشبه إنارة الطريق أمام الناس ليعرفوا الطريق الواضـح، ليعرفـوا الحـق والضلال.

ويقول في وصف سليمان بن عبد الملك[2]:

جُعِلتَ لِأَهلِ الأَرضِ أَمناً وَرَحمَةً		وَبُرءاً لِآثارِ القُروحِ الكَوالِـمِ
كَما بَعَثَ اللَـهُ النَبِيَّ مُحَمَّـداً		عَلى فَترَةٍ وَالناسُ مِثلُ البَهائِمِ

يشبه الخليفة وما منحه لقومه من الأمن والرحمة والشفاء، بالنبي محمـد _صـلى الله عليه وسلم_. فيحاول الشاعر أنْ يرسم صورة غير طبيعيه له، صورة غريبة، أو أنَّها صورة

---

[1] . الفرزدق: ديوان، م1. ص247.
[2] . الفرزدق: ديوان، م2. ص309.

صعبة التحقق، لأنَّ البشر لا يملكون حق التصرف بها، فهي ليست سلعة يشترونها ومن ثم يقدمونها هدية للحاكم.

يقابل الشاعر بين صورة معنوية وهي أمن الحاكم ورحمته، وبين صورة عقلية، صورة مستمدة من تراثنا الإسلامي، وهي شخصية الرسول _صلى الله عليه وسلم_. وأعتقد أنَّ الشاعر بالغ في المقارنة بين الخليفة والرسول الكريم، فمحمد _صلى الله عليه وسلم_ وما كان يقوم به من أعمال ومعجزات من الله تعالى _جل وعلا_، ليست من قدرته هو نفسه.

ويصبح الحاكم في نظر الشاعر الطبيب الماهر الذي يداوي أصعب الأمراض. يقول في الوليد بن يزيد بن عبد الملك[1]:

شَفَيتَ مِنَ الداءِ العِراقَ كَما شَفَت يَدُ اللَهِ بِالفُرقانِ مِن مَرَضِ القَلبِ

إنَّ قوة الوليد تفوق قوى الطبيعة كلها، قوة تشبه القوة الإلهية، فقد شفى أهل العراق من الداء الذي ألم بهم. كما شفى الله القلوب المريضة بالقرآن الكريم، ووجه الشبه هو الشفاء حيث "تقوم الصورة على أساس وجود صلة وتشابه. لكن، ما الأشياء التي نصل بينها ونقيم بينها تشابها؟ إنَّ اللون الأحمر لنجمة أو لكوكب كان يذكر الإنسان القديم بالدم، وينبئه بفتن وحروب في المجتمع البشري، كذلك شبه شعراء الشرق شفتي الحبيبة بالمرجان؛ وكل ذلك كيانات مصغرة تكونها صلة تربط بين الطبيعة والمجتمع والعكس صحيح."[2] ونوع التشبيه التشبيه التمثيلي الذي يقوم على وجود رابط مشترك بين عنصري التشبيه، وإنْ كانا مختلفين.

ولكن، أين هذا التشابه بين الشافي الله مالك الأرض ومَنْ عليها، وبين شخصية الحاكم. ثمة فارق كبير بين كلتي الشخصيتين. غير أنَّ الشاعر بالغ إلى درجة كبيرة، ليلفت الانتباه إلى الخليفة الوليد بن يزيد.

---

[1] . الفرزدق: ديوان، م1. ص79.
[2] . غاتشف، غيورغي: الوعي والفن، ترجمة نوفل نيوف، مراجعة سعد مصلوح. عالم المعرفة، الكويت، 1990، ص12.

ويتسم الحاكم بعلامات القوة والثبات، وتستمد عناصر القوة من طبيعة الشاعر. يقول في سليمان بن عبد الملك[1]:

وَجَدنا بَني مَروانَ أَوتادَ دينِنا   كَما الأَرضُ أَوتادٌ عَلَيها جِبالُها

بنو مروان_ قوم الخليفة الدعامة التي يستند عليها الدين الإسلامي، فالدين يثبت وتشتد قوته من قومه، هذه الصورة صورة الجبال التي تعد أوتاد الأرض، فالمشبه صورة معنويـــة، هي صورة بني مروان أوتاد ديننا، والمشبه به الجبال أوتاد الأرض، وأداة التشبيه "ك"، ووجه الشبه مضمر، ولكنه يعرف ضمناً، وهو القوة والثبات، ونوع التشبيه تشبيه تمثيلـــي. و"تقــوم الصورة الفنية في القصيدة التقليدية تبعا لارتباطها بالفكرة بوظيفتين أساسيتين، فهــي إمـــا أن تقررها بالشرح والتوكيد والتوضيح، أو تزينها بالتزويق والتحلية والزركشة. وتتفق الوظيفتان معاً في أنّهما لا تنشران على المعنى ظل دلالة فائضة، ثم تفترقان بحيث تؤدي كـــل منهمـــا مهمتها."[2]

إذن بنو مروان أوتاد الدين في حفظه وصونه، صورة تشبيهية من الصفات الإنسانية، طرفها الآخر من عالم الحياة اليومية_ أوتاد الأرض.

وقد يلجأ الشاعر بأسلوب ذكي وطريف في الوقت نفسه إلى معاتبة الحاكم معاتبة غير مباشرة، تحمل في طياتها الذم، وإنْ كان لباسها الخارجي المدح. يقول في الخليفة سليمان بن عبد الملك[3]:

فَغَدَت عَلَينا في مَنازِلِنا   رُسلُ العَذابِ بِرَغوَةِ البَكرِ

---

[1] . الفرزدق: ديوان، م2. ص76.

[2] . اليافي، نعيم: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث. صفحات، دمشق، 2008، ص19.

[3] . الفرزدق: ديوان، م1. ص263_ص264. (عقر: نبح، الهابي: الرماد المنتشر في الجو، القدر المؤثفة: القدر التي وضعت على الأثافي أي حجارة الموقد، الزُبر: المزامير المقدسة).

أشقى ثَمودَ حينَ ولَّهَهُ عَن أُمِّهِ المَشؤومُ بِالعَقــرِ

لَمّا رَغا هَمَدوا كَأَنَّهُمُ هابي رَمادٍ مُؤَثَّفِ القِــدرِ

أَنتَ الَّذي نَعَتَ الكِتابُ لَنا في ناطِقِ التَوراةِ وَالزُبرِ

يشبه الشاعر رسل الحاكم بأنّهم رسل العذاب، ولكن هل الخليفة شخص قــائم بذاتــه، ورسله أشخاص آخرون؟ أليس رسل العذاب جزءاً من ذاته؟ أليسوا هم من يتلقــون الأوامــر منه؟ أو أنّهم يعملون من تلقاء أنفسهم؟ إنَّ نقد الشاعر للرسل، ليس سوى نقدٍ لــذات الخليفــة، فالشاعر قدم نقدا لاذعاً له، بأسلوب مباشر وآخر غير مباشر من خلال الرجوع إلى الرمــز، الرجوع إلى الأنبياء السابقين وأقوامهم الذين لم يسمعوا كلمة نبيهم، فكان العقاب شديدا.

فيشبه رسل العذاب برغوة البكر في إلحاق الأذى، فلم يكفهم القحط وقلة المطر، ولــم يبق ورق على الشجر كذلك، ولا ثمر يجنى، ورسل الخليفة زادوا الأمر سوءاً. ولكن الشاعر لم يتوقف كثيراً عند المشبه، وإنما اهتم بالمشبه به، المعتمد على العالم الثقافي، المستمد مــن قصص الأنبياء _قصة صالح وقومه وعقر الناقة. فيوم عقر ناقة صالح يــوم مــشؤوم، لأن رغوة الناقة أهلكتهم، فأصبحوا كأنهم رماد تحت القدر، أي أنهم تلاشوا فلم يبــق إلا أشــلاء مبعثرة، ويخاطب الخليفة في البيت الأخير بطريقة غير مباشرة "أنت الذي نعت..."، فالخطاب موجه بشكله الخارجي إلى صالح، فهو الذي تنبأت به الكتب السماوية كــالتوراة والإنجيــل، ولكننا إذا أسبرنا الغور في أعماق المعنى الشعري، ندرك أنَّ الخطاب للحاكم وليس له، فهــو شخصية انقضت منذ زمن بعيد، ولكنّها، هنا، رمزٌ يحاكيه الشاعر ليسقط عليه آلامه من جراء واقعه المرير.

لجأ الشاعر إلى التشبيه البليغ، للتعبير عما يعنيه هو والمجتمع في آن واحد من الظلم والقهر. فالشاعر يقدم صورة معنوية ويقابلها بصورة عقلية مستمدة من قصص القرآن الكريم.

و"تعني الصور الشعرية بالدلالة النفسية الانطباعات الحسية المسترجعة التي يبني بها الفنان عمله ويتلقاها المتلقي ويتأثر بها حين تنبهها كلمات القصيدة، وكل فنان يختلف عن غيره في طبيعة صوره، فبينما يرى واحد أنماطا معينة فإن الآخر يسمع أنماطا غيرها أو يلمسها، في حين يشم الثالث أو الرابع أنماطا متباينة، والوقوف على هذا الاختلاف أو دراسته هو الوقوف عند طبيعة ذهن الشاعر، ودراسة لجوهر تركيبه النفسي، وبيان لرؤيته المبدعة وخصوصيتها."[1]

ويستمد الشاعر صورة الحاكم أيضاً من خلال الرجوع إلى النماذج والشخصيات القديمة، تلك الشخصيات التي كان لها أثرٌ فاعلٌ في بيئتها، فأصبحت سيرتها على كل لسان، حتى أنَّ الإنسان ليشعر بالزهو والفخر إذا قلت له أنَّك تشبه ذاك الشخص. فالذات الشاعرة أخذت تغوص في أعماق الماضي، وتكشف عن النماذج التي تتماشى مع شخصية الحاكم. ومن تلك النماذج العريقة في تاريخنا البشري شخصية السموأل. يقول الفرزدق في الخليفة سليمان بن عبد الملك[2]:

أبى وَهوَ مَولى العَهدِ أن يَقبَلَ الَّتي ... يُلامُ بِها عِرضُ الغَدورِ المُسَبَّبِ

وَفاءَ أخي تَيماءَ إذ هُوَ مُشرِفٌ ... يُناديهِ مَغلولاً فَتىً غَيرُ جَـأنَبِ

أبوهُ الَّذي قـالَ اقتُلوهُ فَإنَّني ... سَأمنَعُ عِرضي أن يُسَبَّ بِهِ أبـي

فَإنّا وَجَدنا الغَدرَ أعظَمَ سُبَّةً ... وَأفضَحَ مِن قَتلِ امرِئٍ غَيرِ مُذنِبِ

فَأدّى إلى آلِ امرِىءِ القَيسِ بَزَّهُ ... وَأدراعَهُ مَعروفَـةً لَـم تُغَيَّبِ

تعتمد الصورة على البنية التاريخية، من خلال محاكاة نماذج تاريخية أدت دوراً مهماً في أوساطها الاجتماعية، فالسموأل شخصية تاريخية يضرب بها المثل في الوفاء إلى وقتنا

[1] . اليافي، نعيم: مقدمة لدراسة الصورة الشعرة. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982، ص69.
[2] . الفرزدق: ديوان، م1. ص21. (المسبب: ما يكثر سبُّه، أخو تيماء: السموأل، الجانب: القصير، بزّه: ثيابه).

الحاضر. ويستقي الشاعر شخصية السموأل، لاستيعاب فكرة الشاعر اتجاه الحاكم، فجاء التشبيه مركباً ليزيد المعنى المراد وضوحاً، وليؤكد أنَّه يستحق أن يضرب به المثل في الوفاء كالسموأل، وفي الواقع أن الشاعر لم يكتف فقط بذكر أن الممدوح وفيٌّ، وإنما ذكر قصة السموأل بحذافيرها. وتتلخص هذه القصة فيما يلي: "وكان الحارث بن أبي شمر الغساني بلغه أن امرأ القيس أودع سلاحاً وكراعاً عند السموأل فبعث إليه رجلاً من أهل بيته يقال له الحارث بن مالك فلما دنا من حصنه أغلق بابه وسأله ما الذي جاء به؟ فقال له الحارث: جئتك لتدفع إلي كراع امرئ القيس، فأبى عليه، وكان للسموأل خارج الحصن ابن يقتنص يومه فلما رجع قال له الحارث: إن لم تعطني ما سألتك قتلت ابنك هذا، فقال: لا سبيل إلى ذلك فاصنع ما أنت صانع، فقتل ابنه، فضربت به العرب المثل في الوفاء وقالت: أوفى من السموأل."[1]

يسرد الفرزدق أحداث القصة التي جرت مع كل من السموأل وامرئ القيس كما هي. فالشاعر وظف الأحداث التاريخية في إبداع لوحة فنية للخليفة سليمان بن عبد الملك، فصورته ترفض السب والشتيمة والملامة من الآخرين كالسموأل، ولذا فإنَّه أبى إلا أنْ يجيرهم، ويحميهم من كل خطر محدق بهم، كخطر الحجاج، وأنيابه الحادة، تقابل صورة الخليفة صورة السموأل وقصته الآنفة الذكر.

المشبه وفاء الممدوح ورفضه للملامة بحفظه لمن أجارهم، والمشبه به وفاء السموأل وحفظه لأمانة امرئ القيس على الرغم مما تعرض له من مصائب تفوق الإنسان البشري، وهي قتل ابنه من أجل حفظ الأمانة. أما أداة التشبيه فهي مضمرة، وهذا أبلغ لأنه يتطلب من المتلقي إعمال العقل والفكر في البحث عن وجه الشبه بين طرفي التشبيه، ونوع التشبيه تشبيه تمثيلي، لأن صورة المشبه منتزعة من المشبه به، وهذه الصورة ليست صورة بسيطة تحتل

---

[1] . الحميري، ابن عبد المنعم: الروض المعطار في خبر الأقطار، تحقيق محمد الحميري، وإحسان عباس. مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص10.

بيتا واحدا من الشعر، ثم تختفي فاعليتها، بل تمتد في أكثر من بيت شعري، فيحقق الشاعر الصنعة والمبالغة الفنية، ويؤكد صورة وفاء الخليفة في المتلقي.

ويقول فيه أيضاً[1]:

كَما كانَ أوفى إذ يُنادي ابنُ دَيهَثٍ ... وَصِرمَتُهُ كَالـمَغنَمِ المُتَنَهَّبِ

فَقامَ أَبو لَيلى إِلَيهِ ابنُ ظالِمٍ ... وَكانَ إِذا ما يَسلُلِ السَيفَ يَضرِبِ

وَما كانَ جاراً غَيرَ دَلوٍ تَعَلَّقَت ... بِحَبلَيهِ في مُستَحصِدِ الحَبلِ مُكرَبِ

لم يكتف الشاعر بقصة السموأل في تأكيد وفاء الممدوح، وإنما أورد قصة تاريخية أخرى، وهذه القصة نالت حيزاً مهماً في بيئتها الاجتماعية، فذاعت على كل لسان. ونحن نلحظ أن الفرزدق كان على ثقافة عالية، فقد كان ملماً بقصص العصر الغابر، ويلجأ إليها بصورة ذكية في صياغة قطعة أدبية نابضة بالحياة، زاخرة بالصنعة الفنية الجميلة، المعتمدة على الصورة الممتدة، فالشاعر لم يقل أن وفاء الحاكم يشبه وفاء الحارث بن ظالم، وإنما أورد القصة، بيد أنه لم يذكر تفاصيل القصة بحذافيرها، وإنما جاءت بصورة مجملة.

تتمثل القصة كما وردت عند ابن عبد ربه، يقول: "فمكث عندهم حِيناً ثم إنّ الأسود بن المُنذر لما أعجزه أمره أرسل إلى جارات كُنّ للحارث بن ظالم، فاستاقهنّ وأموالهن. فبلغ ذلك الحارثَ بنَ ظالم، فخرج من الجَبلين، فاندسَّ في الناس حتى عَلِم مكان جاراته ومَرعى إبلهن، فأتاهنّ فاستنقذهنّ، واستاق إبلَهن فألحقهنّ بقومهن، واندس في بلاد غَطفان، حتى أتى سِنانَ بن أبي حارثة المُري، وهو أبو هَرِم الذي كان يمدحه زُهير. وكان الأسود بن المنذر قد اُسترضع ابنه شَرَحْبيل عند سَلْمى امرأة سِنان، وهي من بني غَنم بن دُودان بن أسد، فكانت لا تأمن على ابن الملك أحداً، فاستعار الحارث بن ظالم

[1] . الفرزدق: ديوان، م1. ص21_ ص22. (ديهث: امرأة من بني مرة، صرمة: قطيع من الإبل، المستحصد: المحكم الفتل، المكرب: الشديد الإحكام).

سَرج سِنان، وهو في ناحية الشَّرَبَّة* لا يعلم سِنَان ما يُريد، وأتى بالسَّرْج امرأة سنان وقال لها: يقول بعلُك: ابعثي بابن الملك مع الحارث، فإني أريد أن أستأمن له الملكَ، وهذا سرجُه آية ذلك. قال: فزينته سَلْمى ودفعتْه إليه. فأتى بِه ناحيةً من الشرَبة فقتله."[1]

ويذكر الشاعر أنَّ الخليفة أوفى من ابن ظالم مستخدماً صيغة التفضيل "أوفى"، فالشاعر يبالغ في وصفه باللجوء إلى التشبيه التمثيلي.

ومن الصور الأخرى صورة العطف على الأسرى. يقول في أسد بن عبدالله القسري ـ والي خراسان[2]:

فَأَصبَحتُ مِثلَ الظَبيِ أَفلَتَ بَعدَما مِنَ الحَبلِ كانَت أَعلَقَتهُ مَرائِرُه

طَليقــاً لِرَبِّ العــالَمينَ ولِلَّــذي يَمُنُّ عَلى الأَسرى وَجارٍ يُجاوِرُه

يصف الشاعر نفسه بالظبي المقيد بالحبال، ولكنَّه أفلت منها بفضل الوالي "أبي الأشبال"، فأسد القسري يحن على الأسرى، ويجير من يستجير به، أليس هو من أنقذه من قيود السجن التي أثقلت رجليه، فأصبح طليقاً حراً بعد المعاناة.

ولا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ الجوانب الإيجابية في الحاكم ليست في كل الحالات ينبع من قلب الشاعر، وإنما يغدو في أحايين كثيرة مغلفاً بأهداف كثيرة، كاستعطاف السجين للخليفة ليخلصه من عذاب السجن. ولعلنا نلحظ نبرة الحزن وصرخات الذات الشاعرة لنيل حريته، فالحرية بحر مليء بالكنوز الثمينة، يقول الشاعر: "طليقاً لرب العالمين".

ويقول في الخليفة سليمان بن عبدالملك[3]:

كُنّــا نُنــادي اللَّــهَ نَسأَلُــهُ في الصُبحِ وَالأَسحارِ وَالعَصرِ

---

*. من قرى تميم.

[1]. الأندلسي، ابن عبد ربه: العقد الفريد، ج5. دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1989، ص127.

[2]. الفرزدق: ديوان، م1. ص277.

[3]. الفرزدق: ديوان، م1. ص262.

أن لا يُميتَـــكَ أو تَكونَ لَنــا　　أنتَ الإمــامَ وَوالِيَ الأمــرِ

فَأجــابَ دَعوَتَنــا وَأنقَذَنــا　　بِخِلافَــةِ المَهدِيِّ من ضُــرِّ

يا ابنَ الخَلائِفِ لَم نَجِد أحَداً　　يَبقى لِحَــزِّ نَوائِبِ الدَّهــرِ

إلّا الرَواسي وَهيَ كائِنَــةٌ　　كَالعِهنِ وَهيَ سَريعَــةُ المَرِّ

يبالغ الشاعر في الحديث عن الكيفية، التي أدت إلى تولي الخليفة العرش، فقد كانت بفعل النداء الحار لله تعالى في كل الأوقات، في الصبح، الفجر، والعصر؛ الذي يحوم حول بقاء الخليفة على قيد الحياة، ليتولى شؤون الخلافة وزمام الأمور، فهو الإمام، ووالي الأمر، فاستجاب الله _جلّ وعلا_ لطلبهم، فكان الإمام المهدي، الذي يرفع عن قومه كلّ أذى محدق، لأنّ شخصيته تنماز بالقوة والصمود أمام مصائب الدهر.

احتوى المقطع السابق على مجموعة من صفات سليمان الواقعية، فهو "إمام، والي الأمر، وابن الخلائف"، وهو أيضاً "مهدي"_ يهدي الناس إلى الطريق السوي المستقيم. هذا من جانب، ومن جانب آخر يقوم علم البيان في توطيد هدف الفرزدق، وهو التفوق في التعبير الشعري عن الحاكم ليجاري روح عصره، لنرى على سبيل المثال كيف يوازن بين صورة الجبال رمز القوة والمنعة، والتي تصمد أمام مصائب الدهر، وكأنّها إنسانٌ يحس ويشعر؛ وبين صورة الناس الذين تمر المصائب عليهم بكل سهولة ويسر كالصوف، بفضل سليمان الذي يبددها عنهم بسرعة عالية.

وصفة المهدي من السمات التي تكررت في شعره، يقول في شخصية سليمان بن عبدالملك[1]:

فَإِنَّ أمامَكِ المَهدِيَّ يَهدي　　بِهِ الرَحمَنُ مَن خَشِيَ الضَلالا

---

[1] . الفرزدق: ديوان، م2. ص99.

فالحاكم هو منقذ الناس من العثرات والمصائب. يقول أيضاً في ذكر عبدالله الشيباني[1]:

جَزى اللهُ عَبدَ اللهِ لَمّا تَلَبَّسَت أُموري وَجاشَت أَنفُسٌ مِن ثَوائِها

إِلَينا فَباتَت لا تَنامُ كَأَنَّهـــا أُسارى حَديدٍ أُغلِقَــت بِدِمائِهــا

بِجابِيَةِ الجَولانِ باتَت عُيونُنا كَأَنَّ عَواويراً بِهــا مِن بُكائِهــا

أَرِحني أَبا عَبدِ المَليكِ فَما أَرى شِفاءً مِنَ الحاجاتِ دونَ قَضائِها

يدعو الشاعر الثواب لعبدالله، الذي انتشله من عثراته والتباس نفسه واضطرابها. وقد كانت من قبل عيونهم لا تستطيع النوم، وكأنّه أسير مقيد بالحديد والدماء تنزف من جسمه، أو أنّ في عيونهم القذى الذي يمنعهم من الطمأنينة والراحة النفسية. ويخاطب عبدالله _والي الجولان في سوريا_ ويطلب منه أنْ يريحه من همومه وآلمه، فهو من يقضي حاجاته ويبلغ غاياته.

ويصف الشاعر حالته النفسية المضطربة، جراء ما يصطدم به من انتكاسات الواقع التي تقف عائقاً أمام أهدافه ورؤاه، ولا يرى الشاعر أمام كل هذه الضغوطات إلاّ شخص الشاعر عبدالله الشيباني، فهو المخلص الوحيد الذي يستطيع أنْ ينتشل هموم الشاعر، ويحقق له حاجاته التي لطالما حلم بها، وجاء الوقت لتؤدى على أرض الواقع.

يعكس تشكيل الصورة الشعرية، ما تعانيه الذات الشاعرة، وتتمثل عناصر التشكيل أولاً: استخدام الشاعر بحر الطويل، و "الطويل بحر خضم يستوعب ما لا يستوعب غيره من المعاني ويتسع للفخر والحماسة والتشابيه والاستعارات وسرد الحوادث وتدوين الأخبار ووصف الأحوال."[2]

---

[1]. الفرزدق: ديوان، م1. ص10.
[2]. البستاني، سليمان: الياذة هوميروس. دار المعرفة، بيروت، 1994، ص91.

ومن هنا "كانت خطورة تشكيل الصورة الموسيقية للقصيدة، لأن الشاعر إن لم يوفق من خلال هذه الصورة إلى خلق حالة التوافق بين الحركة التي تموج بها النفس والحركة التي تموج بها الأشياء فإن الصورة الموسيقية عندئذ، مهما يكن فيها من تناسق ونظام خاص، تفشل في تحقيق غايتها الفنية، وتبقى تشكيلا صوتيا من طرف واحد، أي إنها لا تعيننا على ربط نفوسنا بالوجود الخارجي وتنسيق المختلط من نبذبات هذه النفوس وفقا للإيقاع الخفي وذلك الوجود."[1] إذن فالوزن يوفق بين الشعور والانفعالات والحركة الإيقاعية.

ثانياً: استخدام الصور الشعرية المؤثرة والغريبة، و"الجمالية الشعرية تكمن بالأحرى في النص الغامض، المتشابه، أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة، ومعاني متعددة."[2] الصورة الأولى: عيون الشاعر التي لا تستطيع أنْ تغمض عينيها والأسير، والصورة الأخرى العواوير التي تشكلت نتيجة الدموع الغزيرة المنهمرة فمنعته من النوم.

ثالثاً: تكرار بعض الألفاظ التي تركت أصداءً مؤثرة في نفسية الشاعر مثل باتت، فالبيات هو الهم الذي يؤرقه، فأعاده مرتين ليلفت المتلقي إلى ما يعانيه.

يتجلى، لنا، أنَّ الشاعر توقف في تشكيل صورة الحاكم وقفة كبيرة في شعره، والسؤال الذي يطرح نفسه ما السبب في ذلك، يذكر أحمد أبو حاقة: "أما امتداح الخلفاء الأمويين والتغني بفضائلهم، فكان يرضي كبرياءهم وحبهم للزهو والظهور والرئاسة. ولكن ليست هذه هي الغاية الأولى التي جعلتهم يستقدمون الشعراء المادحين ويغدقون عليهم الأعطيات؛ بل كان همهم أنْ يكسبوا مؤيدين لهم في ذلك المعترك. وغير خفي ما كان للشعر في نفوس العرب من تأثير؛ والعهد غير بعيد من الجاهلية والقبلية قد عادت إلى الظهور بعد أن كان الإسلام قد خنق صوتها. فكان الشاعر بمثابة داعية إلى الالتفات حول بني أمية، ولو كان مديحه من لسانه؛

1. اسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، القاهرة، 1963،ص64.
2. أدونيس: الشعرية العربية. دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص46.

ولو كان هو أيضا من المعارضين. فالأمويون يعرفون من يؤيدهم ومن لا يؤيدهم؛ ومع ذلك فقد كانوا يعمدون إلى مختلف الوسائل كي يجتذبوا إليهم زعماء المعارضة، وكانوا يجيزون الشعراء على مديحهم مع علمهم بأنهم متشيعون أو أنهم ميالون إلى الزبيريين أو إلى الخوارج. ولعلهم كانوا يعلقون أكبر الأهمية على صدور الأشعار الممتدحة بهم عن أعدائهم لأنها تكسبهم نصرا في أعين الناس_ هذا بالإضافة إلى شعراء كانوا مخلصين لبني أمية وكانوا يقفون إلى جانبهم في كل مسألة."[1]

فالهدف الأول والأخير من صورة الحاكم الأموي، وخاصة الخلفاء، التقرب منهم، هذا من جانب الشاعر، أما من جانب الحاكم فيلبي حاجة ربما تكون في نفس كل إنسان، فكيف بالنسبة للخليفة أو الوالي، وهي الشعور بالعلو والكبرياء على الآخرين، لأنه يمتدح بصفات وهي ليست أي صفات، إنها صفات متأصلة في قلب كل العربي، هو يحب أنْ يتصف بها، كالكرم والقوة والشجاعة.

ونلحظ أيضاً أنَّ منظر الحاكم يخرج "عن الإخلاص، متجرداً إلاّ من مصلحة الشاعر المادية أو مصلحة قبيلته. وإلى هذا مرد ذاك الاضطراب البادي في مدائح الفرزدق، بين الأمويين، وأبني الزبير، والعلويين، بل بين من تتابع من الولاة على البصرة والكوفة كأبناء المهلب، والحجاج، وخالد القسري، وغيرهم.. على أنَّ هذه المدائح الضئيلة الإخلاص، النفعية الإلهام، أفادتنا المعلومات الجمة في مآتي الخلفاء الأمويين داخلاً وخارجاً من اتساع فتوحاتهم.. وهي ميزة مهمة لشعر الفرزدق تجعله، فوق روعته الفنية، مصدراً من مصادر التاريخ الأموي جديراً بالانتباه والدرس."[2]

[1] . ابو حاقة، احمد: فن المديح وتطوره في الشعر العربي. منشورات دار الشرق الجديد، بيروت، 1962، ص147.
[2] . البستاني، فؤاد: الفرزدق أهاجي ومفاخر، ط2. المطبعة الكاثوليكية، 1955، ص 457ز_ ص458ح.

ولكن إذا نظرنا بعين البصيرة إلى شخصية الفرزدق، وحاولنا أنْ نحلل هذه الشخصية الوفيرة الغنى والمجد والسؤدد، فهل نقول أنّه يرفع من قيمة الحاكم من أجل الأعطيات، خصوصاً طلبه بلسانه الأعطيات في بعض المواضع الشعرية، أو نقول أنّه يتماشى مع عصره، الذي انتشر فيه العناية بالحاكم الأموي بشكل لافت للانتباه؟ في الواقع إنّ كلا الأمرين ينطبق على شعره، وهناك إشارات واضحة تؤيد كلا الرأيين.

وأخيراً، نرى أنّ تشكيل صورة الحاكم الأموي تنبع من اتجاهين:

الاتجاه الأول: يستمد أصباغه البلاغية وتشبيهاته من الطبيعة في أمطارها وأنوائها، وفي بحارها وأنهارها، وذلك ليشكل صورة الكرم الوافر والعطاء الزاخر؛ وفي حيوانها كالأسد والجراد والحية، ليدل على القوة والكثرة والسطوة، ويأخذ من الطبيعة والكون الشمس والقمر بمراحله كافة، ليشكل صورة الهداية والنور.

ويذهب في جانب الخيال كذلك إلى استحضار الشخصيات التاريخية والدينية المهمة كالسموأل، الحارث بن ظالم، محمد _صلى الله عليه وسلم_، وعيسى _عليه السلام_...

الاتجاه الثاني: يستمد صورة من البيئة الواقعية الحية، التي يعيش الشاعر بين أحضانها.

والاتجاهان السابقان مستمدان من الشعراء السابقين، بيد أنّ الشاعر أثبت قدرته على اللعب بألفاظ اللغة، لإبداع أسلوب شعري يتميز به الشاعر حسب. فالشاعر المبدع يعيد صياغة المواد الأولية بأسلوب شعري جديد خاص به، فالأفكار عامة عند جميع البشر، بيد أنّ الصياغة ملك الأفراد.

القسم الثاني

صورة المرأة في شعر الفرزدق

صورة المرأة في شعر الفرزدق

حظيت المرأة باهتمام الشعراء منذ أقدم العصور، فالرجل والمرأة صنوان لا يفترقان مهما تقدم الزمان، وتطور المكان. والفرزدق _كغيره من الشعراء_ عني شعره بالمرأة عناية فائقة، من حيث تصوير لواعج قلبه وأشواقه إليها... وتعددت أسماء النساء في ديوانــه، وزاد العدد عنده أكثر من غيره بكثير. وسنقدم إحصائية لأسماء النساء اللواتي وردن في ديوانــه، وأشير، هنا، أنَّ كاتباً آخر وهو مزاحم البعاج[1]، قام بإحصائية لأسماء النساء، غير أنَّ البحث سيقدم إحصائية مختلفة، لأنَّه اعتمد نسخة لديوان الفرزدق تختلف عن النسخة التي اعتمــدها البعاج، ويضاف إلى هذا أنَّ الإحصائية التي تناولتها تشمل القصائد الشعرية؛ أي القصائد التي تبدأ أبياتها من سبعة أبيات فصاعداً. وتتمثل الإحصائية بما يلي:

ميــَّة	ج1/ 320، ج2/ 13
ليلى	ج1/ 209، 244، ج2/ 12
أسماء	ج2/ 80، 324
هند	ج1/ 217، 287، ج2/ 66، 351
هنيدة	ج2/ 152، 360
سلمى	ج1/ 283، 297
أمية	ج1/ 296

[1]. أنظر، البعاج، مزاحم: صورة المرأة في شعر الأخطل وجرير والفرزدق. دار اليراع، عمان، 2006، ص129_ 131.

نوار	ج1/ 9، 81، 86،220، 261، 353، 372، 394، 422، ج2/ 60، 61، 62، 71، 88، 110، 194، 349
حدراء	ج1/ 96، 97، 422، ج2/ 23
أم الفضل	ج1/ 72، 79
رميلة	ج1/ 400، ج2/ 207
شيماء	ج1/ 400
طيبة	ج2/ 337
ظبرم	ج1/ 244
ميسون	ج1/ 370
سكينة	ج1/ 182
فاطمة	ج2/ 228
أخت ناجية	ج2/ 225
أم الهيثم	ج2/ 225
ظمياء	ج1/ 187، ج2/ 181
أم العلاقي	ج1/ 114
علية، أم العلاء	ج2/ 7
ابنة الغوثي	ج1/ 84
حميدة	ج1/ 197

أم المهلب	ج1/ 208
الرباب، شعفر	ج1/ 287
أمامة	ج2/ 161
وقعة	ج1/ 374
تماضر، الجنوب	ج1/ 209
المفدأة	ج2/ 61

نلحظ من الإحصائية السابقة اعتناء الشاعر بتعدد أسماء النساء في ديوانه عناية كبيرة، إذ بلغ عددهنّ ثلاثين امرأة. وهي في معظم قصائده جزء لا يتجزأ من موضوع قصيدته. ولكن هل جميع النساء اللواتي ورد ذكرهن لهن علاقة مباشرة مع الشاعر، أم أنهن نساء مستمدات من الخيال، أم ماذا؟

في الواقع، يمكننا أنْ نقسم النساء السابقات الذكر إلى ثلاثة أقسام:

أولا: نساء ذات علاقة مباشرة مع الشاعر، يجمعهم خط القرابة وبخاصة الزوجية، ومن ذلك نوار وحدراء والمفدأة وطيبة زوجات الشاعر.

ثانيا: نساء مستمدات من الواقع الاجتماعي المعيش، ولجأ الشاعر إلى ذكرهن لغايات متعددة، كالتقرب من الممدوح، أو النيل من شخص أراد هجاءه كأم كليب.

ثالثا: نساء من نسج الخيال، أو ثقافة معرفية جلبها الشاعر من اطلاعه على شعر من سبقه من الشعراء، فمعظم الأسماء التي سبق ذكرها تكررت عند معظم الشعراء، كفاطمة والرباب وهند وعفرا.

ويذكر محمد حمود رأياً مهماً، ينتقد فيه شخصية الفرزدق فيما يخص المرأة، فيقول:

"كان في طبع الفرزدق ميل إلى اللهو، والمتعة تستهويه مغازلة النساء ومفاكهتهن، وأتاح لـه الفراغ والجاه أنْ يقضي شيئاً من مآربه. وكانت قصص امرئ القيس وأحاديثه وأشعاره من أول ما وعاه. ويبدو أنه أثر فيه تأثيراً بعيداً، ولقي في نفسه استجابة. فقد كان الفرزدق مع طلب المتعة وإيثار اللذة، يحب أن يحدث بذلك ويعلنه فعل امرئ القيس. كان يؤثر العلانية ويسعى إليها غير آبه للفروق الكبيرة بين عصره وعصر قدوته امرئ القيس. فما رأيك بشاعر يقول:

أما الزناء فإني لست تاركه والمال بيني وبين المرء نصفان

وعندما تعرف إلى المرأة الحضرية التي أخذت بضروب الأدب، وأتقنت فن الحديث ومطارحة الشعراء، وأحسن وصف هذه المرأة التي أعجبته دلها ونعمتها وحسن تغنيها..

ويصف لنا الفرزدق العديد من مغامراته الغرامية التي كان يخرجها مخرج القصص الغزلي الماجن، لا يتأثم من شيء، ولا يهمه الأخذ بأدب أو خلق. إنما هو النهم الشهواني إلى اللذة، والتفلت من كل قيد كانا يقودان خطاه ويشغلان خياله، فيفيض بتلك الأوصاف القصصية التي لا تخلو من فن على ما فيها من تعهر يحول بين الذوق وقبولها فضلا عن استساغتها والإعجاب بها."[1]

وعلى الرغم من اتخاذ الفرزدق المرأة مصدراً للهو والمتعة، على طريقة امرئ القيس بشكل خاص، والعصر الجاهلي بوجه عام، غير أنَّ هذا الأمر لا ينفي اهتمام الشاعر بالمرأة الزوجة، فنوار من أكثر النساء تكراراً في ديوانه، وسنرى كيف نظر الشاعر إلى زوجه في شعره.

---

[1]. حمود، محمد: الفرزدق. دار الفكر اللبناني، بيروت، 1991، ص64_ 65.

ويقول في نوار[1]:

طَرَقَت نَوارُ وَدونَ مَطرَقِها　　جَذبُ البُرى لِنَواحِلٍ صُعرِ

وَرَواحُ مُعصِفَةٍ وَغَدوَتُهـا　　شَهراً تُواصِلُهُ إِلى شَهـرِ

أَدنى مَنازِلِهـا لِطـالِبِهـا　　خِمسُ المُؤَوِّبِ لِلقَطا الكُدرِ

وَإِذا أَنـامُ أَلَـمَّ طـائِفُهـا　　حَتّى يُنَبِّهَ أَعيُـنَ السَّفـرِ

إِنّي يُهَيِّجُـني إِذا ذُكِـرَت　　ريحُ الجَنوبِ لَها عَلى الذِّكرِ

يبدأ الشاعر قصيدته بفعل الطرق، فخيال زوجه "نوار" تستأذن زيارته لـيلاً، والليـل وقت يستريح فيه مما يلاقيه من تعب وأرق طوال رحلته الشاقة، فهم في سفر منذ شهر، وما زال أمامهم خمسة أيام أخرى لبلوغ ديار زوجه. وآلامه تصاحبه في كل وقت كظـلٍ يمـشي معه كيف سار، فهو في حال أرق دائم، لا تغتمض عينيه لكثرة همومه وآلامه، ومحاصـرته من جميع الجهات.

ولا يكتفي الشاعر بتشكيل صورة ديار المحبوبة البعيدة، والتي تحتاج إلى السير الشاق والمضني بالقطا الذي يمتاز بأنّه "شديد الطيران، وإذا قصد الماء اشتد طيرانه أكثر من غيـر قصد الماء."[2] وإنما أضاف إليها "الكدر"، وهو اللون الأغبر، ويحمل هذا اللون آثـار ودلالات متعددة، فهو من جانب يؤكد ما يلاقيه الشاعر من وحشة وقهر للوصول إلى المرأة. فالشاعر يبحث أنّى شاء عن المرأة من أجل الحفاظ على الحياة، ففقدها يعني الهلاك والدمار.

[1] . الفرزدق: ديوان، م1. ص261. (طرقت: زارت، البرى: حلقة توضع في أنف البعير، الصعر: المائلة الأعناق من جذب الأزمة، الخمس: ورود الماء في اليوم الخامس، المؤوب: السائر النهار كله، الكدر: القطا ذات اللون الأغبر).

[2] . خلكان، أحمد بن محمد: وفيات الأعيان وأنباء أهل الزمان، تحقيق إحسان عباس، م3. دار الثقافة، بيروت، 1977، ص304.

إنَّ المرأة _الزوجة لا تغدو في هذه القصيدة إلاّ رمزاً لشخصية الحاكم _أنَّ الشاعر أسقط معاناة سفره إلى سليمان بن عبد الملك على نوار. وهي رحلته إلى الحياة الممثلة في شخصية كل من المرأة والخليفة.

ولنتمعن لغة الشاعر ففي البيت الأول والخير يكرر كلمتي "الطرق ومطرقها" و"ذكرت والذكر"، فالطيف الزائر له في الليل، ذكر المرأة، هو الهم الذي يشغل باله، ويجول في خاطره، فكان لا بدّ من التأكيد عليه بصيغ مختلفة، ويضاف أيضاً تكرار "ها" في نهاية الأشطر الأولى من الأبيات الثلاثة الأولى. هذا من جانب ومن جانب آخر نلحظ تناقضاً بين في نفسيته فغياب المرأة يبعث الجذب والقحط "جذب البرى"، ووجودها يبث عناصر الحياة، أو أنها من ملازمات الخصب "ريح الجنوب".

وثمة عناصر أخر تؤكد هموم الشاعر وأحزانه من غياب نوار أو بعد الفرزدق عنها لأسباب ما، تتمثل في تلك حروف المدّ الكثيرة التي تخرج آهاته، وتخفف من لواعج قلبه المعذبة، مثل: "وا" (نوار)، و"ها" (مطرقها)، و"وا" (نواحل)، و"وا" (رواح)... بالإضافة إلى المقاطع المقفلة التي تقف جنباً إلى جنب مع ذات الفرزدق المتألمة، ومثال ذلك: "جذْ" (جذب)، و"مطْ" (مطرقها)، و"صعْ" (صعر)...

وتساند البنية الإيقاعية الصورة الشعرية الممثلة في قافية "الراء"، التي تقوم بدور مهم في التعبير عن انفعالات الشاعر المعذبة، فهو حرف لثوي مجهور. وتعد القافية عنصراً ضرورياً للإيقاع الشعري في نهاية الشطر الثاني من كل بيت شعري في القصيدة. وبما أنَّ الإيقاع بتنوع صوره وأشكاله وثيق الصلة بانفعالات الإنسان ومشاعره الداخلية، فإن القافية

تمتلك تلك الميزة. وهكذا فإن القافية جزء لا يتجزأ من الإيقاع الموسيقي، ولم يجرؤ أحد في العصور القديمة صياغة شعر موزون من غير تقفية.[1]

اهتم الشعراء القدماء بالقافية اهتماما كبيرا "إذ إنها تلعب دورَ مولدٍ صوتي معنوي مقيدٍ بالمعجم"[2]. ويعدها بعض النقاد كالقرطاجني الأساس في البيت الشعري، يقول: "يحسن في القافية أن يقال أنها جعلت بمنزلة رأس الخباء وما يعالى به العمود، فأحكمت هيأتها لذلك وجعل العروض القاسم للبيت بنصفين بمنزلة مُوْصِل قائمة الخباء العليا بقائمته السفلى، وجعلوا اطّراد النظام المتناسب مما بين البيت ومنتهى القافية بمنزلة استقامة قوائم البيوت."[3]

تتكون القافية من جزء مهم وهو حرف الروي، فالروي سيد القافية، ومليك انفعالات الإنسان وتجاربه الخاصة، والروي يربط أجزاء القصيدة المتناثرة في قالب فني واحد، فيغدو البيت الأول مرتبطا بالبيت الثاني، وإن استقلا في المعنى، ويشير "هنري لانز في كتابه "الأسس الفيزيقية للقافية أن التقفية بالأحرف الصوتية تتحدد بمعاودة النغمات التي تكون أعلى أو أخفض من النغمة الأساسية. ولكن على الرغم من أن هذا الجانب الصوتي قد يكون أساسا، فمن الواضح أنه ليس إلا جانبا واحدا من جانب القافية. أما من الناحية الجمالية فترجح أهميتها وظيفتها الوزنية باعتبار أن القافية تشير إلى ختام بيت الشعر".[4]

ويقول في ذكر نوار[5]:

وَما سَكَنَت عَنّي نَوارٌ فَلَم تَقُل ... عَلامَ ابنُ لَيلى وَهيَ غُبرٌ عِيالُها

تُقيمُ بِدارٍ قَد تَغَيَّرَ جِلدُها ... وَطالَ وَنيرانُ العَذابِ اِشتِعالُها

لِأَقرَبَ أَرضَ الشَأمِ وَالناسُ لِم يَقُم ... لَهُم خَيرُهُم ما بَلَّ عَيناً بِلالُها

---

[1]. عياد، شكري: موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، 1968، ص103- ص104.
[2]. الزيدي، توفيق: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث. الدار العربية للكتاب، تونس، 1984، ص65- ص66.
[3]. القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص257.
[4]. ويليك، رينيه: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي. ص208.
[5]. الفرزدق: ديوان، م2. ص71.

يسقط الشاعر في هذه الأبيات حالة الفقر التي وصل إليها على نوار، فهي، هنا، رمز لذاته. وهي تعاتبه وتتعجب من رحيله، وجعل الشاعر اللوم على لسان الزوجة لأنهـا أكثـر الناس قرباً إليه، تتأثر لرحيله لأنَّه المعين الوحيد الذي يتحمل هموم بيته، وهو من جانب آخر يتعجب من لومها، وأولادها في حالة يرثى لهم. وعلامات الفقر تصل إلى الذروة في البيـت الثاني، فالدار التي تقيم بها قديمة جداً، وهي تشبه الثوب الذي مضى عليه زمن بعيد، وما زال المرء يلبسه، لأنه لا بديل لديه، واستخدم الشاعر، هنا، الاستعارة المكنية فيها، والاستعارة "أن يكون للَّفظ أصلٌ في الوضع اللغوي معروفٌ تدلُّ الشواهد على أنه اختُصَّ به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غيرَ لازمٍ، فيكون هناك كالعاريَّة."[1]وتموه الاستعارة عن الفاعل الحقيقي الذي قام بالحدث، مع ذكر إحدى متلازمـات الفاعل، وهي تحتاج إلى إعمال الفكر والتأمل في النص الشعري، لكشف الأطراف المتآلفة.

وثمة ألفاظ أخرى صورت آهات الشاعر وأوجاعه، منها "غبـر عيالهـا"، و"نيـران العذاب اشتعالها"، و"تغير جلدها".

يصل الشاعر بعد ذلك إلى الموضوع الأساسي، وهو الوصـول إلـى أرض الـشام، المكان الذي يقيم به الخليفة.

ويتحدث الفرزدق عن زوجه أيضاً بأسلوب واقعي، ومثال ذلك ما ذكره من مـشاعر الأسى على ما فعلته نوار عندما تزوجها أمام الشهود. يقول[2]:

لَعَمري لَقَـد أردى نَوارَ وَساقَهـا إلى الغَورِ أحلامٌ قَليلٌ عُقولُهـا

مُعارِضَةَ الرُكبانِ في شَهرِ نـاجِرٍ عَلى قَتَبٍ يَعلـو الفَلاةَ دَليلُهـا

---

[1] . الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر. ص30.

[2] . الفرزدق: ديوان، م2. ص60_ ص61. (الغور: غور تهامة، أردى: أهلك، ناجر: تموز، القتب: الرحل، تبجس: ظهر، غولها: تلونها، الظغينة: الزوجة، الشارف: الناقة، صعب ذلولها: صعب الانقياد).

وَما خِفتُها إِن أَنكَحَتني وَأَشهَدَت   عَلى نَفسِها لي أَن تَبَجَّسَ غولُها

أَبَعدَ نَوارٍ آمَنَنَّ ظَعينَةً   عَلى الغَدرِ ما نادى الحَمامَ هَديلُها

أَلا لَيتَ شِعري عَن نَوارٍ إِذا خَلَت   بِحاجَتِها هَل تُبصِرَنَّ سَبيلُها

أَطاعَت بَني أُمِّ النُسيرِ فَأَصبَحَت   عَلى شارِفٍ وَرقاءَ صَعبٍ ذَلولُها

إِذا اِرتَحَلَت شَقَّت عَلَيها وَإِن تُنَخ   يَكُن مِن غَرامِ اللَهِ عَنها نُزولُها

وَقَد سَخِطَت مِنّي نَوارُ الَّذي اِرتَضَت   بِهِ قَبلَها الأَزواجُ خابَ رَحيلُها

يخط الفرزدق قصة واقعية حدثت بينه وبين ابنة عمه نوار شعراً، وهي "زواجه من النوار تعكس في أحداثها، ما في مزاجه من شراسة، وحب للتملك والاستئثار".[1] وملخصها ذكر في مقدمة القصيدة، وهو "أنَّ أعين بن ضبيعة المجاشعي كان علي بن أبي طالب كرم الله وجهة إلى البصرة، أيام الهدنة والحكمين، فلم يخف أمره حتى يستحكم له ما يريد، فقتله الخوارج غيلة، فخطب ابنته النوار رجل من قريش، فبعثت إلى الفرزدق فقالت: أنت ابن عمي وأولى الناس بتزويجي، فزوجني، فقال: إن بالشام من هو أقرب إليك مني، ولا آمن إن قدم قادم منهم أن ينكر ذلك علي، فاشهدي أنك قد جعلت أمرك إلي، ففعلت فخرج بالشهود من عندها فقال: إنها قد جعلت أمرها إلي وإني أشهدكم أني قد تزوجتها على مائة ناقة حمراء سوداء الحدقة، فذئرت من ذلك واستعدت عليه، وخرجت إلى ابن الزبير، والحجاز والعراق يومئذ إليه."[2] فيقدم الشاعر عتاباً حاراً لزوجه نوار التي أطاعت بني أم النسير، اللذين حملوها معهم إلى مكة، ويصفهم بأنَّهم فاقدو العقول والأحلام، ويتمنى منها عندما تختلي مع نفسها، أنْ تفكر في الحقيقة.

---

[1] . شرف الدين، خليل: الفرزدق بين الله وإبليس. دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1982، ص7.
[2] . الفرزدق: ديوان، م2. ص60.

ثمة مجموعة من الألفاظ، تكشف في داخلها عن الألم الذي اعترى قلبه، بسبب رحيل نوار عنه، وشكواها منه، مع أنَّه يحاول أنْ يصف نفسه بأنَّه لا يخاف من شكواها، وقد تزوجت به أمام شهود، إلا أنَّ نبرات الحزن تعبر عن ألمه، والغدر الذي حفرته في أعماق قلبه، ومثال ذلك:

_ "وما خفتها": إنَّ الشاعر لا يذكر في معظم الأحيان، إلاَّ الشيء الذي يقلقه، وهو، هنا، ينفي عن نفسه الخوف، وفي الواقع إنَّ قلبه يعتصر خوفاً.

_ "أبعد نوار آمننَّ..": يدل هذا البيت على الجرح العميق، الذي غرسته نوار في قلبه، ونجم عنه نتيجة تستمر حتى الموت، وهي أنَّه لن يأمن غدر النساء أبداً.

_ "ألا ليت شعري": تحمل "ألا" الاستفتاحية في طياتها آهاته المؤلمة، وتأتي أمنية الشاعر (ليت)، والفعل "تبصر" في تخفيف معاناته، ولكنها أمنيات وتوقعات في ذات الشاعر، قد تتحقق أو لا.

_ قافية القصيدة_ حرف "اللام" وهو حرف مجهور وشديد، يساعد في التعبير عن المواقف الحادة، ومما يزيد الموقف تأزماً "ها" الذي يتبع حرف الروي، إذ يحمل أوجاعه وآلمه.

_ إنَّ أجمل أسلوب في القصيدة، هو الأسلوب القصصي. وعناصر هذا الأسلوب تتجلى على النحو التالي: الزمان: شهر ناجر_ تموز، وهو الزمن الذي تزوج فيه الفرزدق من نوار، المكان: تهامة، الأشخاص: الشاعر، نوار، وبني أم النسير، العقدة: شكوى نوار منه، ورحيلها عنه.

وأخيراً، الاستعارة في قول الشاعر: "أحلام قليل عقولها"، فيشبه الأحلام، وهي من العالم المعنوي، بمصدر من عالم الإنسان، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً يدل عليه (عقولها)، ويسمى هذا النوع بالاستعارة المكنية.

ويقول في تصوير ندمه بعد أنْ طلق نوار كذلك[1]:

نَدِمتُ نَدامَةَ الكُسَعِيِّ لَمّا غَدَت مِنّي مُطَلَّقَةً نَوارُ
وَكانَت جَنَّتي فَخَرَجتُ مِنها كَآدَمَ حينَ لَجَّ بِها الضِرارُ
وَكُنتُ كَفاقِئٍ عَينَيهِ عَمداً فَأَصبَحَ ما يُضيءُ لَهُ النَهارُ
وَلا يوفي بِحُبِّ نَوارَ عِندي وَلا كَلَفي بِها إِلّا انتِحارُ
وَلَو رَضِيَت يَدايَ بِها وَقَرَّت لَكانَ لَها عَلى القَدَرِ الخِيارُ
وَما فارَقتُها شِبَعاً وَلَكِن رَأَيتُ الدَهرَ يَأخُذُ ما يُعارُ

روي "عن أبي شفقل راوية الفرزدق، قال: قال لي الفرزدق يوماً: امض بنا إلى حلقة الحسن، فإني أريد أن أطلق النوار، فقلت: إني أخاف عليك أن تتبعها نفسك، ويشهد عليك الحسن وأصحابه، فقال: امض بنا فجئنا حتى وقفنا على الحسن، فقال: كيف أصبحت يا أبا سعيد؟ فقال: بخير، كيف أصبحت يا أبا فراس؟ قال: تعلمن أن النوار مني طالق ثلاثاً، فقال الحسن وأصحابه: قد سمعنا، قال: فانطلقنا، قال: فقال لي الفرزدق: يا هذا، إن في قلبي من النوار شيئاً، فقلت: قد حذرتك."[2]

يعتمد الفرزدق في تصوير لواعج قلبه المحرقة، وهيامه الشديد بزوجه نوار، التي كانت كلمة "طالق" هي السبب فيما هو فيه من الآهات؛ على مجموعة من الصور التشبيهية المتتابعة، التي تؤكد قدرته الشعرية الفائقة، فيبدأ بالفعل "ندمت"، الذي يخرج من أعماق روحه

[1] . الفرزدق: ديوان، م1. ص294. (الضرار: الضرر والعصيان).
[2] . المبرد، أبو العباس: الكامل في اللغة والأدب، تحقيق عبد الحميد هنداوي، م1. دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، ص127.

المتألمة لما فعل، ثم يتبعه بمصدر يقيده عن الحركة "ندامة"، ويضفي هذا التتابع انسجام الإيقاع الموسيقي، ويستمد المشبه به من أمثال العرب المشهورة، وهو الكسعي، يقال أنّه "رمى فأصاب وظَنّ أنه أخطأ فكَسر قوسَه، فلما علم نَدِم على كَسر قوسه فضرب به المثل."[1]

ثم يشبه زوجته بالجنة، ولكن لظروف ما خرج منها، تقابل هذه الصورة النبي آدم _عليه السلام_ حين خرج من جنته لمعصية ربه، فألحق بنفسه الضرر والمشقة. ويشبه نفسه أيضاً بالإنسان الأعمى الذي فقأ عينيه بيديه، فغدا لا يشاهد ضوء النهار. إنّ كل هذه الصور تؤكد ندمه الشديد، في إطلاق سراح نوار.

هل يستطيع مع الأيام أنْ ينسى نواراً؟ إنّ تعلقه الحاد بنوار لا ينسى إلاّ بالانتحار. ويتمنى باستخدام أداة التمني "لو"، بقاء نوار إلى جانبه، ولكنّ القدر والدهر أخذا منه أغلى شيء يملكه.

ويقول في تصوير حزنه على ترك بيته، على الرغم من قربه إلى خفقات قلبه[2]:

هَجَرنا بُيوتاً أن تُزارَ وَأَهلُها   عَزيزٌ عَلَينا يا نَوارُ اجتِنابُها

ويعبر الفرزدق عن أحاسيس المرأة ومشاعرها، حينما تفقد إنساناً عزيزاً على قلبها، يقول في عاطفة الأم التي فقدت ابنيها[3]:

إذا حَنَّت نَوارُ تَهيجُ مِنّي   حَرارَةَ مِثلِ مُلتَهِبِ السَعيرِ
حَنينِ الوالِهَينِ إذا ذَكَرنا   فُؤادَينا اللَذَينِ مَعَ القُبورِ

إحساس الموت والفناء هو الإحساس المسيطر على جو القصيدة، ففاجعة الأبوين بفقد ابنيهما للأبد، جعلهما يشعران أنّ أرواحهما ذهبت معهما، فالموت يسري في عروقهما، وحنين

---

[1]. الأندلسي، ابن عبد ربه: العقد الفريد، ج3، ص17.
[2]. الفرزدق: ديوان، م1، ص349.
[3]. الفرزدق: ديوان، م1. ص220.

نوار إليهما يهيج في نفس الشاعر صرخات قلبه المحرقة. ويركز على كلمة الحنين، وهذا التكرار ذو نغمة موسيقية حزينة، وإلحاح الشاعر على كلمة معينة يعانيها، فلم يكن التكرار لملء الفراغات ولاستقامة الوزن الشعري، وإنما للتأكيد على تلك العبارة التي أثرت في نفس الشاعر وحفرت جذورها في قلبه، فكان لا بد من التأكيد عليها ليحفرها هو الآخر في قلوب المتلقين.

المعنى العام الذي تدور القصيدة حوله، وهو الصراع بين عالمين متناقضين: عالم الدنيا وما فيه من الملذات والمتع، وعالم الآخرة، العالم المحتوم لكل شخص على وجه الأرض أكان فقيراً أم غنياً، ملكاً أم عبداً، فكل أولئك ستنتهي بهم الطريق إلى الفناء.

وتأتي بعد نوار زوجه الأخرى حدراء[1]:

عَزَفتَ بِأعشاشٍ وَما كِدتَ تَعزِفُ   وَأَنكَرتَ مِن حَدراءَ ما كُنتَ تَعرِفُ

وَلَجَّ بِكَ الهِجرانُ حَتّى كَأَنَّما   تَرى المَوتَ في البَيتِ الَّذي كُنتَ تَيلَفُ

لِجاجَةُ صَرمٍ لَيسَ بِالوَصلِ إِنَّما   أَخو الوَصلِ مَن يَدنو وَمَن يَتَلَطَّفُ

إِذا اِنتَبَهَت حَدراءُ مِن نَومَةِ الضُحى   دَعَت وَعَلَيها دِرعُ خَزٍّ وَمِطرَفُ

يجرد الشاعر من نفسه إنساناً آخر، يخاطبه على تصرفاته الغريبة التي لم تكن من سلوكاته، ومنها ملل المكان "أعشاش"، وهو "موضع في بلاد بني تميم لبني يربوع بن حنظلة"[2]، ذلك المكان الذي تقطن به زوجه حدراء، وإنكار كلّ شيء يعرفه عنها، وكان هذا كردة فعل متوقعة منه، على تغيرها اتجاهه، فلم تعد تلاطفه وتدنو منه على عادتها. ولكن على الرغم من هذا كله، فإنّ مشاعر الفرزدق تلح عليه، حتى كاد أنْ يهلك بسبب حنينه إلى هذا

---

[1] . الفرزدق: ديوان، م2. ص23. (عزفت: مللت وزهدت، أعشاش: موضع، الصرم: القطيعة، الخز: الحرير، المطرف: رداء من حرير).
[2] . الحموي، ياقوت: معجم البلدان، ج1. دار إحياء التراث، بيروت، [د.ت]، ص221.

المكان المحبب. ويصف زوجه بالرفاهية والتنعم، فهي تستيقظ من نومها وقت الضحى، والخدام حولها ينتظرون منها رهن إشارة تبتغيها، لتنفذ لها في الحال العاجل، كما وترتدي اللباس الفاخر المصنوع من الحرير "درع خز ومطرف".

وتقوم الموسيقى الداخلية بدور مهم في ربط الأبيات الشعرية بعضها ببعض، فمثلا يستخدم في البيت الأول التصريع: وهو تشابه الحرف الأخير من الشطر الأول، مع الحرف الأخير من الشطر الثاني.

وتلح بعض المفردات على ذات الشاعر، فيكررها في البيت الشعري أكثر من مرة، مثل "عزفت وتعزف" في البيت الأول، و"الوصل" في البيت الثالث.

يتضح، لنا، مما سبق أنَّ صورة الزوجة جاءت في مسارين:

المسار الأول: خيالي أتت فيه على شكل رمز، أو أداة محببة في يد الشاعر لخدمة هدف آخر كالحاكم الأموي.

المسار الثاني: عبر الفرزدق عن مشاعره المصحوبة بالتعاسة والألم، سواء أكان ذلك بسبب هجرها، أم شكواها منه.

وثمة قصائد أخرى في المرأة الأم، يقول في حنينه إلى أم الفضل[1]:

أَلَم يَكُ جَهلاً بَعدَ سَبعينَ حِجَّةً	تَذَكُّرُ أُمِّ الفَضلِ وَالرَأسُ أَشيَبُ
وَقيلُكَ هَل مَعروفُها راجِعٌ لَنا	وَلَيسَ لِشَيءٍ قَد تَفاوَتَ مَطلَبُ
عَلى حينَ وَلّى الدَهرُ إِلّا أَقَلَّهُ	وَكادَت بَقايا آخِرِ العَيشِ تَذهَبُ
فَإِن تُؤذِنينا بِالفِراقِ فَلَستُمُ	بِأَوَّلِ مَن يَنسى وَمَن يَتَجَنَّبُ
وَرُبَّ حَبيبٍ قَد تَناسَيتُ فَقدَهُ	يَكادُ فُؤادي إِثرَهُ يَتَلَهَّبُ

[1] . الفرزدق: ديوان، م1. ص72.

يستنكر الشاعر من نفسه بعد تقدمه في السن وذهاب طلاوة الشباب وفتوته، وانتـشار الشيب الأبيض في رأسه، الذي يرمز إلى النواحي السلبية، هنا، على الرغم من أنَّ البيـاض يحمل الأمل والبشرى، إلا أنَّه ينذر باقتراب أجل الإنسان؛ حنينه إلى أيام الصبا واللهـو مـع المرأة، بعد مضي سبعين سنة على العلاقة التي تربطه بحبيبته "أم الفضل". وأم الفضل ليست عشيقته فحسب، ولا أعتقد أنَّ ثمة علاقة غرامية تجمعه بها، وإنما هي رمز الخير والإحسان الذي يتطلع إليه، فهي من ناحية "أم"، ومن ناحية أخرى تكنى بـأم الفـضل _أم المعـروف والإحسان، وهذا رمز إلى الممدوح، ولكنه مدح في لباس امرأة تكنـى بـالخير، والأسـماء المصدرة بأم رمز "لسيدة الحكمة، ولا تخاطب عادة إلا في الأمر الجلل الذي يحتاج إلى التؤدة وسعة الصدر."[1]

ثمة هم يؤرقه ألا وهو عودة المياه إلى مجاريها، عودة خيط الوصل الذي يربطه بمن يحب، ولكنه يدرك أنَّ الذي فات مات. والعمر ولى هارباً، ولم يبقَ إلا أيامٌ معدودة من عمره، وإذا نسيته المحبوبة وقطعت ذلك الرباط، فإنَّ ثمة نساء كثر تركنه، ولم يبق له إلا الـذكرى، والقلب المحروق، الذي يغدو كأي مادة قابلة للذوبان.

ومن عناصر التشكيل في هذه الأبيات، السؤال الاستنكاري في قوله: "ألم يكن جهلا"، وعبثية السؤال في قوله: "هل معروفها راجع لنا"، فالشاعر يدرك أنَّ معروفهـا ذهـب إلـى شخص آخر، ومع ذلك يسأل. وتدل كلمة "رب" أيضاً على الكثرة_ أنَّه يوجد نساء كثر تركنه، ولم يبق له إلا النار الذي يحرق فؤاده. وكذلك يوجد كلمات تبين جزعه وما تركته المحبوبـة في نفسه، منها "ولى، وبقايا آخر العيش تذهب، وتؤذنينا بـالفراق، ومـن ينـسى ويتجنـب، ويتلهب".

---

[1] . عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي. مكتبة الأقصى، عمان، 1982، ص150.

وأخيراً، الاستعارة المستمدة من الإنسان (الفؤاد)، والمعتمدة على مصدر من الحياة اليومية، وهو النار، ولكن الشاعر لم يصرح به، وإنما ذكر دالاً عليه، وهو الالتهاب_ الاشتعال، ويسمى هذا النوع بالاستعارة المكنية.

وتدخل الأم في إطار الهجاء، يقول[1]:

إذاً لَكَفَتهُ السَيفَ أُمٌّ لَئيمَةٌ　　　وَخالٌ رَعى الأَشوالَ حَتّى تَسَعسَعا

يصف الفرزدق والدة مهجوه "زباب" باللؤم، ويعيرها برعي الماشية حتى الهلاك.

ومن الهجاء إلى الموعظة، يقول[2]:

أَلّا يُعَذِّبَهُم رَبّي وَيَجعَلَهُم　　　لِلناسِ مَوعِظَةً يا أُمَّ حَسّانا

تأتي كنية الأم، هنا، كرمز يحمل دلالات إيجابية وحسنة، فحسان من الحسن والجمال، على غرار أعداء الله تعالى الذي يتمنى لهم العذاب والهلاك.

ومن الأم الرمز إلى الأخت، يقول في الحديث عن النجاة، واصفاً إياها بالأخت[3]:

يا أُختَ ناجِيةَ بنِ سامَةَ إِنَّني　　　أَخشى عَلَيكِ بَنِيَّ إِن طَلَبوا دَمي

لَن يَقبَلوا دِيَةً وَلَيسوا أَو يَرَوا　　　مِنّي الوَفاءَ وَلَن يَرَوهُ بِنَوِّمِ

فَالمَوتُ أَروَحُ مِن حَياةٍ هكَذا　　　إِن أَنتِ مِنكِ بِنائِلٍ لَم تُنعِمي

هَل أَنتِ راجِعَةٌ وَأَنتِ صَحيحَةٌ　　　لِبَنِيَّ شِلوَ أَبيهِمِ المُتَقَسَّمِ

وَلَقَد ضَنَيتُ مِنَ النِساءِ وَلا أَرى　　　كَضَنَيَّ بِنَفسي مِنكِ أُمُّ الهَيثَمِ

كَيفَ السَلامَةُ بَعدَما تَيَّمتِني　　　وَتَرَكتِ قَلبي مِثلَ قَلبِ الأَيهَمِ

قَطَّعتِ نَفسي ما تَجيءُ سَريحَةً　　　وَتَرَكتِني دَنِفاً عُراقَ الأَعظُمِ

---

[1] . الفرزدق: ديوان، م1. ص400. (تسعسع: رث وفني).
[2] . الفرزدق: ديوان، م2. ص328.
[3] . الفرزدق: ديوان، م2. ص225. (الدنف: المتيم بالحب، عراق الأعظم: أي أكل لحمه وعظمه ذاب).

وَلَقَد رَمَيتِ إِلَيَّ رَمِيَـــةَ قاتِــلٍ   مِن مُقلَتَيكِ وَعارِضَيكِ بِــأَسهُمِ
فَأَصَبتِ مِن كَبِدي حُشاشَةَ عاشِقٍ   وَقَتَلتِني بِسِــلاحِ مَن لَم يُكلَمِ
فَإِذا حَلَفتِ هُناكَ أَنَّكِ مِن دَمــي   لَبَريئَـــةٌ فَتَحَلَّلــي لا تَأثَمــي

تتكون هذه القصيدة من ثمانية وثلاثين بيتاً في الفخر، غير أنَّ مقدمة النسيب طغــت على القصيدة، فبلغ عدد أبيات الفخر خمسة أبيات. وقد عيب على الفرزدق هــذه القــصيدة، "اللهم إلا أن يكون النسيب الذي يصنع مجازاً كالذي في بسط القصائد، فإن ذلك لا بأس بــه، ولا مكروه فيه."[1]

يبدأ جزء النسيب بالنداء من الشاعر إلى العالم الخارجي "يا أخت ناجية بــن ســامة"، ويعكس النداء مشاعر الألم والحزن العميق الذي يعتصر نبضات قلبه جراء مــا لقيــه مــن ذكريات الحب المؤلم. ولنقف وقفة تأمل حول "ناجية وسامة"، فهذان الاسمان يضمان رمــزاً أراده الشاعر في دخيلته، ولا أعتقد أنه يقصد امرأة سامة ناجية _قبيلة بني ناجية التي نــسبت إلى أمهم، وقد كانت اسمها بني سامة[2]، وإنما أراد ما يحويه الاسمان من إيحــاءات ودلالات، فـ "اشتقاق سامَة من حجارة المعدنِ، يقال للحجر الذي فيه عروقُ ذهــبٍ"[3]، و"ناجيــة" مــن النجاة، ولكن الشاعر ينادي أخت ناجية _أنَّه يطلب النجاة من حجارة الحياة القاسية، بأنْ تكون له أختاً تسانده وتقف إلى جانبه.

إذن أخت ناجية رمز الجزع القاسي، ولكن الشاعر يذكر مغــامرة عاطفيــة تجــسد مشاعرها الباردة ورفضها لما يصبو إليه من المتعة واللذة. وهو بدوره يخاف عليها من بنيه، لأنَّ هذه المرأة قتلته بحبها، وأهل المقتول يأخذون الثأر من القاتل، وينقــل الــشاعر الواقــع

[1] . القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد عبد الحميد، ج2. دار الجيل، بيروت، 1981، ص124.
[2] . أنظر، الأصبهاني، أبو فرج: الأغاني، ج10. ص203.
[3] . دريد، محمد بن الحسن: الاشتقاق، تحقيق عبد السلام هارون، ج1. ص109.

الاجتماعي وهو أنَّ قبول الدية ذلٌ لأهل المقتول، وينفي قبول الدية في الماضي والحاضر والمستقبل باستخدام أداة النصب "لنْ"، ولذا يحاول أنْ يستعطفها من خلال النغمة الموسيقية البطيئة، والممتلئة بالآهات، ويطلب منها أنْ تبادر أباه بالوفاء، مع أنَّهم يدركون إدراكاً تاماً بعدم مشاهدة هذا الوفاء حتى في المنام.

تترك المحبوبة آثاراً سلبيةً على الفرزدق، فيتمنى الموت لأنَّ الموت أسهل على روحه من الحرمان الذي يعانيه من جفائها، وعدم الوصول إلى اللذة الجسدية. ولم يكتفِ الشاعر، هنا، بنقل حرقته النفسية، وإنَّما يتوسل ويتضرع إليها، وكأنَّه يحس بضعفه وعجزه عن إنقاذ ما تبقى من أشلائه المبعثرة هنا وهناك، بعد أنْ أصبح هزيلاً وهالكاً بحبها، فهي المرأة الوحيدة من بين النساء اللائي عرفهنَّ أثرت في جسده.

ولكن لا جدوى من شكوى الشاعر إلى أخت ناجية، لأنه السلامة والشفاء بعيدة كل البعد بعد أنْ تركته متيماً ومجنوناً بحبها. ويقوم سؤال "كيف السلامة" بدور مهم في نقل إحساس الشاعر المتفجر من أعماق نفسه، فهو يسأل ويستنكر ولا ينتظر الجواب، فالمحبوبة حققت ما تريد ولا مكان للتوسل والاسترحام، فالزجاج المكسر لا يعود كما كان مهما حاول الصانع أنْ يعيده إلى طبيعته الأصلية، وكذلك نفسه الممزقة بحبها، وقد ذاب لحمه من شدة معاناته وألمه، بعد أنْ رمته بسهام عينيها القاتلة، التي دخلت في أحشاء كبده من دون أنْ تستخدم السلاح، ويطلب منها أنْ تتحلل من دمه إنْ كانت بريئة منه، بأنْ تقبل عليه وتنقذ ما تبقى من أجزائه المتناثرة.

لننظر إلى بعض الألفاظ التي غرسها الشاعر في لوحة المرأة، فغرست في قلبه الألم والحزن، ومثال ذلك "ضنى، تيم، قطَّع، رميت، وأصبت".

ويطالعنا الفرزدق بفعل المغامرة العاطفية والتمرد على الأعراف الاجتماعية المعروفة مع المرأة. يقول واصفاً إحدى مغامراته العاطفية[1]:

ألا مَن لِشَوقٍ أنتَ بِاللَيـلِ ذاكِـرُه ... وَإِنسانِ عَينٍ ما يُغَمِّضُ عـائِرُه

وَرَبعٍ كَجُثمانِ الحَمامَـةِ أدرَجَـت ... عَلَيهِ الصَبـا حَتّى تَنَكَّرَ داثِـرُه

بِهِ كُـلُّ ذَيّـالِ العَشِيِّ كَأَنَّـهُ ... هِجـانٌ دَعَتهُ لِلجُفـورِ فَـوادِرُه

خَـلا بَعدَ حَيٍّ صالِـحينَ وَحَلَّـهُ ... نَعـامُ الحِمى بَعدَ الجَميعِ وَبـاقِرُه

يستهل الشاعر مشهد الطلل بـ"ألا" الاستفتاحية التي تفيد التنبيه، كما أنَّها تصور معاناته وألمه من فراق محبوبته، وأشواقه الحارة إليها في الليل الذي أطبق عليه بهمومه وأحزانه وأشواقه، وتقترن "ألا" بـ "من" الدالة على العاقل.

ذكريات المحبوبة تثير أشواقه ولواعج قلبه في الليل، الذي يحمل دلالات سلبية متجذرة في أعماق النفس الإنسانية. والليل بسواده الحالك يعكس ذات الشاعر التي تركت شعاع الأمل في وجود عناصر الحياة _المرأة. بيد أنَّ الشاعر يصر بين الحين والآخر على الخصب والحياة، التي تنطفئ بعد ذلك بصور القفر والموت، ومثال ذلك كنايته عن الطلل بالربع، والربع من الربيع، والربيع يساوي الحياة، ولكنه ربع مقفر بعد رحيل المرأة، وما زالت معالمه باقية، ولكنها آثارٌ كجثمان الحمامة.

يحاول الشاعر أنْ يشكل صورة شعرية، تقوم على الربط بين طرفي التشبيه المتباعدين، فجثمان الحمامة يلف في أحشائها المرارة والألم المعبرة عن دخيلة الشاعر إزاء

[1] . الفرزدق: ديوان، م1. ص208_ ص209. (العائر: الذي في عينيه قذى، الربع: الدار، جثمان الحمامة: الحمامة الميتة، الصبا: الرياح الشمالية، الدائر: الممحو، ذيل العشي: الثور الوحشي الذي يتبختر عند العشي، الهجان: الأبيض، الجفور: الانقطاع عن الضراب والاختلاط بالإناث، الفادرة: الناقة المنفردة من الإبل، الباقر: البقر الوحشي).

عوالم الفناء والموت والتلاشي، فآثار الأحبة ميتة بعد أنْ لفتها الرياح الشمالية التـي يتبعهـا الجدب والمحل.

يبدو، لنا، أنَّ رحيل المرأة عن الديار ينبع من معالم بيئية كالجـدب، ولكـن رؤيـة الشاعر كانت أبعد من ذلك، فقد ارتأى أنْ يسكن أشياء أخرى، كالثور الوحشي المسلوب مـن الحياة كالربع، إذ يقيم في الديار منفرداً معزولاً من دون أنثاه، وغياب الأنثى الذي يشبه الفحل أيضاً، يأخذ موقعاً سلبياً، فالأنثى كالمرأة تمنح الخصب، أليست هي رمز الأمومة؟.

نلحظ أنَّ الشاعر حاول أنْ يقيم توازناً بين الأطراف المتناقضة _الموت والحياة، ولكن الفوز كان بقبضة الفناء، أليس هو مصير كل كائن حي أياً كانت جنسيته ونفوذه؟. واسترجاعه ذكرى المرأة هو الحنين إلى اللذة والتوق إلى المغامرات الغرامية مع الجنس الآخر، لإثبـات وجوده البشري من عناصر التهدم والفناء.

ويعود الشاعر مرة أخرى ليؤكد غياب الحركة بعد أنْ كان نابضاً بالحياة، فيقول "خلا" _الديار خاوية من الحبيبة، وحلَّ النعام والبقر الوحشي محلها. يكرر المعنى مرة ثانية ولكن، بأسلوب وصور شعرية جديدة، والتفت القدماء إلى هذا الأسلوب بين الشعراء، غير أنَّه تجلـى عند الفرزدق نفسه. يقول الجرجاني: "واعلم أنَّه لو كان المعنى في أحد البيتين يكـون علـى هيئته وصفته في البيت الآخر وكان التالي من الشاعرين يجيئك به معاداً على وجهة لم يحدث فيه شيئا ولم يغير له صفة لكان قول العلماء في شاعر: أنَّه أخذ المعنى من صاحبه فأحـسن وأجاد وفي آخر: أنه أشاء وقصر لغوا من القول من حيث كان محالا أن يحسن أو يسيء في شيء لا يصنع به شيئا. وكذلك كان يكون جعلهم البيت نظرا للبيت ومناسبا له خطأ منهم لأنه محال أن يناسب الشيء نفسه وأن يكون نظيرا لنفسه. وأمر ثالث وهو أنهم يقولون في واحد: إنه أخذ المعنى فظهر أخذه: وفي آخر: إنه أخذ فأخفى أخذه: ولو كان المعنى يكون معاداً على

صورته وهيئته وكان الأخذ له من صاحبه لا يصنع شيئا غير أن يبدل لفظاً مكان لفظ لكان الإخفاء منه محالا لأن اللفظ لا يخفي المعنى وإنما يخفيه إخراجه في صورة غير التي كان عليها."[1]

يكتمل الجزء الطللي الذي خطه زمن الذكرى المحرقة، بالكشف عن صاحبة الربع "ليلى". لينتقل إلى مشهد آخر وهو مغامرته العاطفية مع ليلى صاحبة الطلل. وتسيطر "ليلى" على إحساسه فأصبحت لازمة لفظية يتغنى بها في أكثر من موضع.

..

بِما قَـد نَرى لَيلى ولَيلى مُقيمَـةٌ   بِـهِ في خَليطٍ لا تَنـاءى حَرائِـرُهُ*
فَغَيَّرَ لَيلى الكـاشِحونَ فَأَصبَحَت   لَهـا نَظَـرٌ دوني مُريبٌ تَشـازُرُه

إنَّ العلاقة المتينة التي تجمع الشاعر بليلى تغيرت بسبب أولئك النفر الحاقدين، الذين أجادوا فن التفريق بين قلوب المحبين، فكانت النتيجة غرس الشك والريبة في قلب ليلى من ناحية الشاعر. فالفعل "غيَّر"، يرسم معاناة الشاعر وكرهه لهم، وكذلك الطباق في قوله: "الكاشحون وتشازره" خرج إلى معنى "تأكيد المعنى".

..

أَراني إِذا ما زُرتُ لَيلى وَبَعلَهـا   تَلَوّى مِنَ البَغضاءِ دوني مَشـافِرُه*
وَإِن زُرتُها يَومـاً فَلَيسَ بِمُخلِفـي   رَقيبٌ يَرانـي أَو عَـدُوٌّ أُحـاذِرُه
كَأَنَّ عَلى ذي الظَّنِ عَيناً بَصيرَةً   بِمَقعَـدِهِ أَو مَنظَـرٌ هُوَ نـاظِـرُه
يُحاذِرُ حَتّى يَحسِبَ الناسَ كُلَّهُـم   مِنَ الخَوفِ لا تَخفى عَلَيهِم سَرائِرُه

---

[1] . الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا. دار المعرفة، بيروت، 1987، ص389_ ص390.
* . الخليط: السكان المخالطون، تنائى: تنم المرأة على صاحبتها، الكاشحون: الحاقدون، التشازر: المعاداة.
* . المشافر: الشفة، الظنء: الريبة.

..

إنَّ الشاعر يرفض الموت والدمار، فيحاول إثبات ذاته باختراق العـادات والتقاليـد، وتجاوز الأعراف السائدة، فحبيبته امرأة متزوجة، يأتي لزيارتها على مرأى من عيني بعلها، الذي يكشف بدوره عن علامات الاستنكار والغضب، ولكن الغريب أنَّه لا يحذر زوجهـا ولا يبالي ما إذا كره أو لا، ولكنه يراقب ويحاذر أعداءه الذين يتربصون به من كل جانب.

تَذَكَّرتُ أترابَ الجَنوبِ وَدونَهـا   مَقاطِـعُ أنهـارٍ دَنَـت وَقَناطِـرُه*

حَوارِيَّةٌ بَينَ الفُـراتَيـنِ دارُهـا   لَهـا مَقعَدٌ عـالٍ بَرودٌ هَواجِـرُه

لم يقتصر الشاعر في مغامرته العاطفية على امرأة واحدة، فثمة نـساء أخـر عـانى بسببهن الوجد وألم الفراق مثل تماضر والجنوب. وهاجت ذكرى حبيبته التي غادرت باتجـاه الجنوب، وفصلت بينهما المسافات البعيدة، التي تجتازها الأنهار التي عليها القناطر والجسور. وتتمتع حبيبته بعناصر الأمل فهي بيضاء تسكن بين نهري دجلة والفرات، وتقيم فـي منـزل عالٍ يتردد فيه الهواء المنعش أثناء الحر الشديد.

يعود الشاعر مرة أخرى ليؤكد أنَّ عوامل القحل هي السبب في رحيل المحبوبة. ولكنه يرفض الخضوع والاستسلام للموت، فيرجع مرة أخرى إلى المغامرة مع المرأة لإثبات كيانه الذاتي. يقول:

فَقُلتُ لَهـا كَيفَ النُـزولُ؟ فَإِنَّني   أَرى اللَّيلَ قَد وَلّى وَصَوَّتَ طائِرُه*

فَقالَت أَقـاليدُ الرِتـاجَينِ عِندَهُ   وَطَهمانُ بِالأَبوابِ كَيفَ تُسـاوِرُه

أَبِالسَيفِ أَم كَيفَ التَسَنّي لِموثَقٍ   عَلَيهِ رَقيبٌ دائِبُ اللَّيـلِ سـاهِرُه

* . مقاطع أنهار: جسور، دنت: سهل عبورها، الحوارية: البيضاء، الفراتين: دجلة والفرات.

* . الأقاليد: المفتاح، الرتاج: الباب، الطهمان: البواب، ساوره: ألم به، التسني: تسهيل الأمر، الموثق: الشديد، المحالة: الحيلة، هينات: أحوال.

فَقُلتُ ابتَغي مِن غَيرِ ذاكَ مَحالَةً   وَلِلأَمرِ هَيئاتٌ تُصابُ مَصـــادِرُه

يستخدم الشاعر أسلوب الحوار بينه وبين عشيقته، من خلال المشاركة في الحديث معه (قلت.. فقالت). فالمرأة في شعره أخذت جانباً ايجابياً، لأنَّها لم تعد مهمشة الشخصية، فالرجل ليس وحده من يفكر ومن يعمل، وإنَّما، هنا، يتشاركان في التفكير وفي العمل من أجل تفـــادي المخاطر التي ستضرهما، بسبب اختراق الأعراف الاجتماعية. ونرى أنَّ هذه المرأة ليـــست كأي امرأة، إنَّها منعمة مرفهة وذات شأن كبير. ويدل قول الفرزدق "صـــوت طـــائره" علـــى صياح الديك عند مطلع الفجر، وهو من ناحية أخرى يشكل خطراً على الصاحب والصاحبة.

ونحن نرى فعل الاختراق هذا عند امرئ القيس[1]:

سَمَوتُ إِلَيها بَعدَ ما نامَ أَهلُها   سُمُوَّ حَبابِ الماءِ حالاً عَلى حالِ

فَقالَت سَباكَ اللَهُ إِنَّكَ فاضِحي   أَلَستَ تَرى السُمّارَ وَالناسَ أَحوالي

فَقُلتُ يَمينَ اللَهِ أَبرَحُ قاعِداً   وَلَو قَطَعوا رَأسي لَدَيكِ وَأَوصالي

حَلَفتُ لَها بِاللَهِ حِلفَـــةَ فـــاجِرٍ   لَناموا فَما إِن مِن حَديثٍ وَلا صالِ

فَلَمّا تَنازَعنا الحَديثَ وَأَسمَحَت   هَصَرتُ بِغُصنٍ ذي شَماريخَ مَيّالِ

وَصِرنا إِلى الحُسنى وَرَقَّ كَلامُنا   وَرُضتُ فَذَلَّت صَعبَـــةً أَيَّ إِذلالِ

فَأَصبَحتُ مَعشوقاً وَأَصبَحَ بَعلُها   عَلَيهِ القَتـــامُ سَيِّئَ الظَنِّ وَالبـــالِ

يَغُطُّ غَطيطَ البَكرِ شُدَّ خِنـــاقُـــهُ   لِيَقتُلَنـــي وَالمَـــرءُ لَيسَ بِقَتّـــالِ

صوَّر الفرزدق اللذة والمخاوف التي تعترضه، "وأعانه في تـــصويره وتجويـــده فـــن الحكاية والقص، وقدرته على الوصف والمحاورة، ولكن حب الشاعر لنفسه، وإيثاره إياهـــا، كاد يجعل حديثه مقصوراً على ما أتى به، ولم يضع على لسان المرأة ما يـــصف عواطفهـــا،

[1] . امرؤ القيس: ديوان، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف، مصر، 1985، ص31_ ص33.

وشغفها به، وهو قصر عجيب، لا نقع عليه فيما قاله امرؤ القيس، وعمر بن أبي ربيعة. إنَّ الفرزدق القصير القامة، الجهم الوجه، ما زال بعيداً أنْ يتقن لغة النساء، وأنْ يتحدث بلسانهن، أو يروي محاوراتهن إياه."[1] وأنّى له إتقان لغتهن، وهنَّ ينفرن منه، لبشاعة مظهره. إنَّ المرأة عالم في حدّ ذاته، وفهمه يحتاج إلى الروية والمعاشرة لفترة طويلة من الزمن، وقد تأتى هذا الأمر لامرئ القيس وعمر، ولم يتأت للفرزدق، لكره النساء له.

ويفاجئنا الشاعر في البيت الأخير بالحس الديني وهو التوبة وطلب المغفرة من الله تعالى، بعد اختراق الحواجز والأعراف الاجتماعية.

فَيا رَبِّ إِن تَغفِر لَنا لَيلَةَ النَقا   فَكُلُّ ذُنوبي أَنتَ يا رَبِّ غافِرُه

يوجه الشاعر نداءً حاراً إلى ربه ليغفر ليلة "النقا"، فيدرك الشاعر أنّه ارتكب ذنباً كبيراً، ويعرف أنَّ الله يغفر ذنوبه كلها.

وتأتي المرأة في موضع الاستهزاء والسخرية من الشاعر، بعد أنْ يعلو الشيب رأسه. يقول[2]:

تَضاحَكَت أَن رَأَت شَيباً تَفَرَّعَني   كَأَنَّها أَبصَرَت بَعضَ الأَعاجيبِ

مِن نِسوَةٍ لِبَني لَيثٍ وَجيرَتِهِم   بَرَّحنَ بِالعَينِ مِن حُسنٍ وَمِن طيبِ

فَقُلتُ إِنَّ الحَوارِيّاتِ مَعطَبَةٌ   إِذا تَفَتَّلنَ مِن تَحتِ الجَلابيبِ

يَدنونَ بِالقَولِ وَالأَحشاءُ نائِيَةٌ   كَدَأبِ ذي الصِّعنِ مِن نَأيٍ وَتَقريبِ

يشتكي الشاعر من بعد المحبوبة عنه، عندما كبر في السن، وعلا الشيب رأسه، واعتدنا أنْ يقدم، لنا، بعض الشعراء صورة الشيب في معرض الحديث عن المرأة. فيبدو الشاعر في موقع الاستهزاء والدهشة من المرأة، التي تستنكر الشيب، اعتقاداً منه أنَّ المرأة

1 . الفحام، شاكر: الفرزدق. دار الفكر، دمشق، 1977، ص396.
2 . الفرزدق: ديوان، م1. ص23. (الحواريات: الحضريات، تفتلن: تمايلن، الصعن: الظليم الصغير الرأس).

تكره الشيب، فتتركه وتذهب إلى شخص آخر. ولكن هل المرأة هي من يكره الشيب، أو أنَّ الشاعر يسقط معاناة الكبر في السن، وذهاب رونق الشباب والقوة على المرأة، فالمرأة تغدو الناطق بلسان الشاعر، تلهج بمعاناته وآلامه، وكأنَّ المرأة حين تنظر إلى الشاعر تضحك، كمن يرى بعض الأشياء العجيبة.

يقدم الجرجاني تعليلاً مقنعاً لكره الشيب، يقول: "وكما لم تكن العلَّةُ في كراهةِ الشيب بياضُهُ، ولم يكن هو الذي غَضَّ عنه الأبصار، ومنحه العيبَ والإنكار، كذلك لم يَحْسن سواد الشَعَر في العيون لكونه سواداً فقط، بل لأنك رأيتَ رَونق الشباب ونضارتَه، وبَهْجتَه وطُلاَوتَه وَرأيت بريقَه وبصيصَه يَعِدانك الإقبال، ويُريانك الاقتبال، ويُحْضِرانك الثقَةَ بالبقاء، ويُبْعِدان عنك الخوفَ من الغناء، وإنّك لترى الرَّجُل وقد طَعَنَ في السنّ وشَعَرُه لم يبيضّ، وشيبه لم ينقضّ، ولكنه على ذاك قد عدِم إيهاجه الذي كان، وعاد لا يزينُ كما زان، وظهر فيه من الكمود والجمود، ما يُريكَه غيرَ محمود."[1]

يحدد الشاعر في البيت الثاني نسب هذه المرأة _أي أنَّ الشاعر ينتقل من العام إلى الخاص، فبعد أنْ كانت المرأة مجهولة النسب في البيت الأول، أصبحت معروفة الهوية في البيت الثاني، فهي من بني ليث ومن جيرانهم وبنو ليث قبيلة مشهورة من قبائل بني كنانة[2]. وما يزال الشاعر، على الرغم من تقدم سنه، يبرح بالحب وبالشوق المعذب إلى الجمال والحياة التي تثيره تلك النساء.

يصور الشاعر في البيت الأخير كلامه وكلامهن معه، فهو على الرغم من قرب المسافة المكانية بينه وبين تلك النسوة، إلا أن ثمة فجوة بعيدة، فجوة المشاعر والأحاسيس،

[1] . الجرجاني: عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر. ص269.
[2] . دريد، محمد بن الحسن: الاشتقاق، تحقيق عبد السلام هارون، ج1. دار المسيرة، بيروت، 1979، ص170.

فجوة الحب والشباب الزائل الذي يبعده عن النساء، تقابل هذه الصورة صورة ذكر النعام الذي يدنو منك ويبتعد عنك في الوقت ذاته.

هناك صورتان تشبيهيتان في المقطع السابق، الأولى شبه منظر الشيب الذي يعلو رأس الشاعر، بمنظر الأعجوبة، أداة التشبيه "كأن"، ووجه الشبه هو الضحك، ونوع التشبيه تشبيه تمثيلي. فيقابل الشاعر بين صورة بصرية وأخرى بصرية، والصورة البصرية هي من أفضل الصور الحسية لأنها تعتمد على الإمتاع والرؤية البصرية.

وصورة التشبيه الأخرى فهي صورة الاقتراب المكاني والابتعاد القلبي بين الشاعر والمرأة، تشابهها صورة ذكر النعام يقترب ثم ينأى في الوقت ذاته، أداة التشبيه "ك"، ووجه الشبه هو الخوف والقلق، وهي صورة مضمرة تحتاج إلى التفكير العقلي لانتزاع الصورة المتشابهة بين المشبه والمشبه به، ونوع التشبيه التشبيه التمثيلي، والتشبيه التمثيلي هو من أبرز أنواع التشبيه وأكثرها شيوعاً في ديوان الفرزدق.

إنَّ المرأة التي رسمها الشاعر، إذا ما وضعناها في سياقها الشعري، نجد أنَّه يرسم صورة من نسج الخيال، لكنها ترتبط بالواقع في وجه من وجوهها، فالمرأة كناية عن الممدوح، والشاعر هو الشخص الذي يحاول الاقتراب من الخليفة لغايات جمة. فيخط الشاعر مقدمة غزلية ليستعطف قلب الممدوح إلى حالته المؤلمة، ولا ننسى أنَّ المقدمة الغزلية الأموية هي مقدمة مستمدة من تراثنا الشعري الجاهلي، إذا فهي مقدمة تقليدية، بيد أنها واقعية لأنَّ الشاعر لا يأتي بها لغرض التقليد حسب، وإنَّما هي جزء لا يتجزأ من موضوع القصيدة العام.

ومثلما يصف المرأة بالنعومة والترف، يصفها بالخشونة، وخصوصاً إذا خصت المهجو. يقول في وصف المرأة الطائية في سياق هجاء الطرماح[1]:

---

[1] . الفرزدق: ديوان، م1. ص115. (الفهر: الحجر الصلب، الألغاد: مفردها لغد، لحم الحلق إلى الأذن، اشمخرت: تعظمت).

لَها جَبهَةٌ كَالفِهرِ يُندي إِطارُها   إِذا وَرِمَت أَلغادُها وَاِشمَخَرَّتِ

يصور الشاعر صورة متعبة للمرأة الطائية التي تنتمي إلى نفس قبيلة المهجو (الطرماح)، فالمرأة الطائية ليست امرأة منعمة مرهفة، وإنما امرأة تقوم بالأعمال الشاقة والمتعبة، والعرق يتصبب من جبهتها القاسية كالحجر، وألغادها متورمة من الكد الشاق. وخلاصة القول أن المرأة الطائية امرأة لا تتمتع ولو بقدر قليل من الحرية الإنسانية، فهي في حياة صعبة، وظيفتها العمل المتعب فقط. فموضوع الصورة الإنسان (جبهة المرأة)، ومصدرها الطبيعة (الحجر)، وهي صورة حسية مرئية ذات هيئة، تجمع القساوة طرفاها.

وطيف المحبوبة من اهتمامات الشاعر، يقول في وصف طيف المحبوبة[1]:

لَقَد هاجَ مِن عَينَيَّ ماءً عَلى الهَوى   خَيالٌ أَتـاني آخِرَ اللَيلِ زائِـرُه

لِمَيَّةَ حَيّـا بِالسَـلامِ كَأَنَّمـا   عَلَيهِ دَمٌ لا يَقبَلُ المـالَ ثـائِرُه

كَأَنَّ خُزامى حَرَّكَت ريحَها الصَبا   وَحَنوَةَ رَوضٍ حينَ أَقلَعَ مـاطِرُه

لَنا إِذ أَتَتنا الريحُ مِن نَحوِ أَرضِها   وَدارِيَّ مِسكٍ غارَ في البَحرِ تاجِرُه

دَعَتني إِلَيها الشَمسُ تَحتَ خِمارِها   وَجَعدٌ تَثَنّى في الكَثيبِ غَدائِـرُه

كَأَنَّ نَواراً تَرتَعي رَملَ عالِـجٍ   إِلى رَبرَبٍ تَحنـو إِلَيهِ جَـآذِرُه

يبدأ الشاعر قصيدة المدح بمقدمة النسيب، ليستميل قلب الممدوح قبل الدخول في الموضوع الأساسي على عادة الشعراء الجاهليين. ففي البيت الأول يحدد الشاعر الزمان "آخر الليل"، فخيال المحبوبة أثار أشواقه وألمه على فراقها في آخر الليل، فأخذت الدموع الغزيرة تنهمر من عينيه كأنها ماء. فيربط الشاعر دموعه بعناصر الخصب والنماء (الماء).

[1] . الفرزدق: ديوان، م1. ص320.

يتحدث الشاعر في البيت الأول عن امرأة بشكل مطلق، ولا ندري ما إذا كانت أما أو زوجة أو محبوبة. وينكشف غموض تلك المرأة في البيت الثاني، إذ يحدد الشاعر كنهها "لميَّة"، فالخيال الزائر هو ملك ميَّة. وأبدع الشاعر في رسم صورة خيال المحبوبة الذي حياه بالسلام، فسلم عليها حاله حال من يطلب منه الثأر، وذلك لسببين الأول: الخوف من الرقباء، والآخر: الخوف من ضرب عنقه.

ارتبطت المرأة وما زالت منذ القدم بعناصر الخصب والحياة. ومحبوبة الفرزدق "ميَّة" ذات صلة وثيقة بالإزهار والحياة، فريح المحبوبة الطيب الرائحة يشبه ريح الخزامى العريق بين أنواع الأزهار برائحته الجميلة. ولا يقف الشاعر عند هذا التصوير البياني حسب، وإنما يصبغ على محبوبته صورة بيانية جديدة من صور الخصب والحياة، صورة الطيب المنتشر في أرض سقاها المطر. إنَّ هذه الريح الخيالية التي هبت من جهة أرضها منسوبة إلى مسك دارين، "فيقال مسك دارين وطيب دارين، وليس بدارين طيب. قال الأصمعي: سأل كسرى عن هذه القرية من بناها، فقالوا: دارين، أي عتيقة بالفارسية"[1]، وينطوي مسك دارين على المغامرة والبحث في أعماق البحر، في أعماق المجهول المحفوف بالمخاطر الكثيرة. كما ويشبه المحبوبة بالشمس في إشراقها، في تبديدها ظلمة الليل الحالك، في علوها واستحالة الوصول إليها، والشمس "هي المعبود الأصلي."[2]

تحتوي مقدمة النسيب على امرأتين الأولى "ميَّة"، وهي امرأة خيالية مستمدة من التراث الجاهلي، والأخرى امرأة واقعية هي زوج الشاعر "نوار". وتشبه نوار البقرة الوحشية المفردة عن قطيع البقر، وأبناؤها يحنون إليها.

---

1 . الحميري، ابن عبد المنعم: الروض المعطار في خبر الأقطار، تحقيق محمد الحميري، وإحسان عباس. ص230.
2 . البطل، علي: الصورة في الشعر العربي. دار الأندلس، ط2، 1981، ص109.

نلحظ أنَّ تصوير المرأة من خلال الصور التشبيهية التالية: سلام على عجل، كالمطلوب بالثأر، وفيه خزامى وحنوة روض في رائحتها، وفيه شمس، وكأنها ترتعي رمل عالج. فالموضوع جاء من الصفات الإنسانية، بينما المصدر فمن الطبيعة، والحيوان، والحياة اليومية.

ويقول الفرزدق في وصف خيال ميَّةَ[1]:

طَرَقَت أُمَيَّةُ في المَنامِ تَزورُنـــا وَهناً وَقَد كادَ السِّماكُ يَغــورُ

..

راعَت فُؤادي حينَ زارَت رَوعَةً مِنها ظَلِلتُ كَأَنَّني مَخمــورُ

يتحدث عن طيف المحبوبة الذي زاره في الليل، فتركه منتشياً من شدة الفرح، وكأنه تناول الخمر. وتبعث الخمر في نفس صاحبها النشوة مهما كان الحزن يظلم على نفس الشاعر. فالشاعر أصابه الألم على فراق المحبوبة، ولكن طيف المحبوبة الزائر خفف آلمه وأحزانه.

الصفة التي تجمع بين طيف المحبوبة والخمر هي المتعة، وتخفيف حدة المعاناة والهموم لفقد المحبوبة رمز الحياة. فالمشبه طيف المحبوبة، والمشبه به مخمور، أداة التشبيه "كأن"، ووجه الشبه مضمر وهو المتعة وتخفيف حدة وطء الألم على الشاعر، ونوع التشبيه "مرسل مجمل".

يقابل الشاعر بين صورة معنوية وهي الشعور بالفرح عندما يأتي خيال المحبوبة لزيارته ليلاً، وأخرى حسية ذوقية وهي الخمر الذي يفصل ارتباط الشاعر بالواقع المر، ويرفعه إلى عالم آخر، عالم المتعة والسعادة.

---

[1] . الفرزدق: ديوان، م1. ص296.

إنّ المرأة "أمية" هي من نسج الخيال، أو أنّ الفرزدق استحضرها من ثقافته الشعرية الجاهلية. فهذه المرأة التي تركت بصمات الحزن والألم في قلب الشاعر المحطم على فراقها، والشاعر في أشد الحاجة إلى المحبوبة، ومع ذلك فهو صبور يتحمل بعد المحبوبة.

وتمتد مقدرة الشاعر الشعرية من تشكيل الصور الجزئية إلى تشكيل الصور الكلية على شكل لوحات فنية بيانية. ويقول في تشبيه المرأة بالدرة في سياق هجاء بني جعفر بن كلاب بن صعصعة[1]:

كَدُرَّةِ غَوّاصٍ رَمى في مَهيبَةٍ ... بِأجرامِهِ وَالنَفسُ يَخشى ضَميرُها

مُوَكَّلَةً بِالدُرِّ خَرساءَ قَد بَكى ... إِلَيهِ مِنَ الغَواصِ مِنها نَذيرُها

فَقالَ أُلاقي المَوتَ أَو أُدرِكُ الغِنى ... لِنَفسِيَ وَالآجالُ جاءٍ دُهورُها

وَلَمّا رَأى ما دونَها خاطَرَت بِهِ ... عَلى المَوتِ نَفسٌ لا يَنامُ فَقيرُها

فَأَهوى وَناباها حَوالَي يَتيمَةٍ ... هِيَ المَوتُ أَو دُنيا يُنادي بَشيرُها

فَأَلقَت بِكَفَّيهِ المَنِيَّةُ إِذ دَنا ... بِعَضَّةِ أَنيابٍ سَريعٍ سُؤورُها

فَحَرَّكَ أَعلى حَبلِهِ بِحُشاشَةٍ ... وَمِن فَوقِهِ خَضراءُ طامٍ نُحورُها

فَما جاءَ حَتّى مَجَّ وَالماءُ دونَهُ ... مِنَ النَفسِ أَلواناً عَبيطاً بُحورُها

إِذا ما أَرادوا أَن يُحيرَ مَدوفَةً ... أَبى مِن تَقَضّي نَفسِهِ لا يَحورُها

فَلَمّا أَرَوها أُمَّهُ هانَ وَجدُها ... رَجاةَ الغِنى لَمّا أَضاءَ مُنيرُها

وَظَلَّت تَغالاها التِجارُ وَلا تُرى ... لَها سيمَةٌ إِلّا قَليلاً كَثيرُها

---

[1] . الفرزدق: ديوان، م1. ص364. (المهيبة: اللجة يخافها الغواصون، الأجرام: الجسم، الموكلة: الحية التي تترصد الدرة لتمنع الغواصين عنها، الأجال: الأعمار، الدهر: الحين والوقت، أهوى: غاص، اليتيمة: الدرة، سؤور: وثب، الحشاشة: بقية النفس، الخضراء: اللجة الخضراء، مج: بصق، العبيط: الدم القاني، يحير: يبلع، المدوفة: دواء ضد السم، السيمة: المساومة).

حظيت لوحة المرأة والدرة باهتمام بعض الشعراء السابقين للفرزدق، ومن ذلك قول الأعشى[1]:

كَأَنَّها دُرَّةٌ زَهراءُ أخرَجَها غَوّاصُ دارينَ يَخشى دونَها الغَرَقا

صورة الدرة ليست صورة من إبداع الفرزدق حسب، وإنما هي صورة مكررة في الشعر العربي القديم، ولكن ثمة اختلاف بين شاعر وشاعر آخر، اختلاف يولده السياق الشعري، وذات الشاعر التي ترى الأشياء من منظورها الخاص، من بيئتها الواقعية. وهذا الأمر ما التفت إليه ابن طباطبا عندما قال: "وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها، لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوقه القول إليه."[2] وما يلفتنا في درة الفرزدق اقترانها بموضوع الهجاء.

الدرة ملك الغواص (درة غواص)، والبحر هو مكان سرد الأحداث، و"البحر بالنسبة للغواص ملجأ للأمان، لكنه يصبح في موقف آخر مصدرا للخوف. هو ملجأ للأمان لأن قاعه المليء بالدر سيكفل للغواص العيش الكريم، لكنه مصدر للخوف حين يشتد ويغضب. وكأن حياة الغواص لن تتحقق إلا بواجهة خطر الموت دائما."[3]

يشبه الشاعر المرأة بالدرة، ثم يترك الشاعر المشبه، ويمتد في تناول بالمشبه به في أحد عشر بيتاً. فمشهد المرأة يساوي مشهد الدرة، فالمرأة في بداية المقدمة ارتبطت بالأطلال، إذ يمثل رحيل المرأة عن الديار الموت والجدب، فالمرأة رمز لعناصر الحياة والخصب

---

[1] . الأعشى: ديوان، تحقيق فوزي عطوي. دار صعب، بيروت، 1980، ص55.
[2] . العلوي، ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الستار. دار الكتب العلمية، بيروت، 1982، ص129.
[3] . الدرهم، هيا: صورة البحر في الشعر العربي الحديث بالخليج. دار الثقافة، الدوحة، 1986، ص36.

والعطاء، وذهاب المرأة يعني الهلاك. ويحاول الشاعر من خلال مشهد الدرة الرد على المرأة التي رحلت عن المكان، بحثاً عن مكان آخر تعم فيه عناصر الخصب والحياة، فالمرأة لا تترك الديار إلا إذا كانت مجدبة.

يبدأ مشهد الدرة بالسرد القصصي من النهاية ثم الرجوع العكسي إلى بداية القصة، فيبدأ الشاعر في إيراد نتيجة المغامرة المحدقة بالمخاطر الكثيرة، وهو الظفر بالدرة رمز الثروة والمال، رمز انتشال الشاعر من الفقر والهلاك.

وابتداءً من البيت الثاني يرجع الشاعر إلى بداية القصة، قصة الشاعر والدرة، فالدرة قبل أن تصبح ملكاً للشاعر كانت محفوفة بالمخاطر لوجود الحراسة المشددة عليها، حراسة الحية رمز القوة والدهاء والسم القاتل. ثم يصف الشاعر الحية بأنها خرساء، لا تستجيب لما يدور حولها، فكل وظيفتها أنها تلدغ بسمها القاتل أي شخص يحاول الاقتراب من الدرة، لأن فقد الدرة يعني فقد الحياة، موت الإنسان وهو على قيد الحياة. وترتعد الأعين خوفاً عندما ينظرون إلى الحية، ولكن الشاعر يضع أمامه خيارين لا ثالث لهما: الخيار الأول: الموت، والخيار الثاني: امتلاك الدرة _العودة إلى رحم الحياة من جديد.

يقع الشاعر بين خطين متناقضين العيش الرغيد، أو الموت في سبيل البحث عن حياة آمنة ومستقرة. وأياً كانت النتيجة، فالشاعر يدرك أنَّ الموت آتٍ لا محالة، ولذا فهو يسبر أغوار المجهول في سبيل تحقيق رغبات الذات، والدرة هي الهدف الأسمى في الوصول إلى الغنى الوفير، فهي "(المستملح المحبب) الثروة المطلوبة، والدرة الحلم، والقيمة النفسية."[1] . ولا مفر من الغوص في أعماق البحر، والتعرض إلى المخاطر، إلى أنياب الحية، وسمها القاتل، فالدرة هي أصل الحياة، والوصول إلى الدرة هو الحياة، وإذا لم يفز الشاعر بهذه

[1] ـ المعيني، عبد الحميد: رؤية في دراسة المسيب بن علس. م15، مجلة جامعة الملك عبد العزيز، السعودية، 2007، ص154.

المعركة التي سيخوضها مع الحية، وقد خاف أقرانه من قبل في خوض غمار المعركة، فإن الموت حليف الشاعر لا محالة.

يباشر الشاعر اقتحام المعركة الضارية مع الحية، وعندما اقترب منها لدغته بأنيابها الحادة، وعلى الرغم من سمها الذي دخل في أعضاء جسمه، فإنه لم يتراجع عن تحقيق هدفه، وبعد انتشال الدرة رغماً عنها، خرج إلى الماء، وكأنه عاد من النحر إلى الحياة من جديد. إذا فالمغامرة في أعماق البحر محفوفة بالمخاطر الكثيرة، ولكن العزم والإصرار وقوة القلب هو صديق الفوز، والعودة إلى تباشير الحياة من جديد. والبحر بمثابة القبر، والخروج من البحر العودة إلى رحم الأم لاستقبال مولود جديد مليء بالفرح والسعادة.

فَأهوى وَناباها حَوالَي يَتيمَةٍ ... هِيَ المَوتُ أَو دُنيا يُنادي بَشيرُها
فَأَلقَت بِكَفَّيهِ المَنِيَّةُ إِذ دَنا ... بِعَضَّةِ أَنيابٍ سَريعٍ سُؤورُها

يبدأ الشاعر بحرف العطف "فاء"، ويفيد الترتيب والتعقيب، فبعد أنْ أدرك الغنيمة المرجوة من وراء الغوص في أعماق المجهول، هوى في البحر، وهوى هي السقوط من أعلى إلى أسفل من دون أنْ يدرك الإنسان أو يفكر في السقوط. "وناباها حوالي"، كنى عن الحية بالجزء المهم منها وأغفل الأجزاء الأخرى، "النابان" التي تلدغ بهما من يعترض طريقها، أما قوله "يتيمة" ينفي وجود أي شيء في أعماق البحر سوى "الدرة"، فهي هدفه الوحيد لا غير. ويعود ويؤكد مرة أخرى على نتائج هذه المعركة، وهما نتيجتان فقط، الموت أو البشرى بحياة جديدة.

ويكرر في البيت الثاني حرف الفاء "فألقت.."_ أنّ الحية لم تتمهل في عضه عندما اقترب من الحية، وإنما رمت المنية في كفيه، وكأنّ المنية شيء مادي تستطيع العين أنْ تراها بعينيها.

ويشكل اللون كذلك جزءاً أساسياً من نسيج النص الشعري، فمرة يأتي(العبيط) رمز الموت والهلاك الذي يدل على اللون الأحمر المتمثل بالدم، الذي يعد جزءاً أساسياً في تشكيل الصورة الشعرية، "فهو ليس خالياً من الدلالة النفسية والوجدانية، وإنما هو مرتبط بموقف نفسي يبعث على الخوف؛ لأنه يغدو تجسيداً لعالم الموت والقتل."[1] ومرة أخرى يقول "خضراء" والخضار أصل الحياة، "فاللون الأخضر لون الحقول الخصبة ولون الأمل بمحاصيل ثمينة، لذا يرمز اللون الأخضر إلى الأمل."[2]

ولكن بعد أنْ قبض الدرة بيديه، هل سينعم بالمال الكثير الذي طالما حلم به؟.

إنّ الأم سهلت عليها مصيبة ابنها بعد رؤية الدرة، التي تساوي الحياة، ولكن الدرة لا تقدر بثمن، ولا أحد يستطيع شراءها، فالدرة ملك الشاعر وحده، وهو لا يريد سواها، لا يريد المال مهما كان قدره.

نرى ثمة موقفين للشاعر اتجاه البحر، يقعان بين الأسود والأبيض؛ الأبيض تمثله الدرة، المرأة، والحياة، والأسود يعني الحية والموت. أو لنقل على مضمون القصيدة العام، إنّ الدرة تساوي الشاعر، والحية تساوي المهجو الذي لدغه كلدغة الحية بهجاء الشاعر، بيد أنّ قصائد الشاعر وذاته كانت أقوى وأكثر تحملاً وقوة، ولذا فقد فاز في نهاية المعركة بالحياة_ بالدرة.

---

[1] . ربابعة، موسى: تشكيل الخطاب الشعري. مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، اربد، 2000، ص54.
[2] . دملخي، إبراهيم: الألوان نظرياً وعملياً. مطبعة أوفست الكندي، حلب، 1983، ص81.

وأخيراً، يتجلى، لنا، أنَّه على الرغم من اهتمام الفرزدق الكبير بالمرأة، إلاَّ إنَّنا نـــرى ثغرات واضحة في شعره، أولاً: أنَّه لم يتقن لغة المرأة، وما تحبه وتكرهـــه، مـــن الطـــرف الآخر_ الرجل، وربما كان هذا سبباً آخر في نفور المرأة منه، وبخاصة الزوج.

ثانيا: يقتصر في الأغلب الأعم على تصوير مشاعر الألم والحزن، على فراق المرأة بشكل عام، ونوار بشكل خاص.

ثالثا: تتأرجح صورة المرأة بين الواقع والخيال، ويتمثل الواقع في نقل صورة حدثت مع الشاعر، وتركت بصمات مؤثرة على نفسه، كالقصة التي سردها في نوار، حينما تركتـــه، ورحلت إلى قوم آخر تشتكي منه، أما الخيال فيدخل في استخدام المرأة كرمز، يهدف الشاعر من ورائه لتحقيق غايات خاصة، كالتقرب من الحاكم، على سبيل أنَّ مقدمـــة النـــسيب مـــن الموضوعات التي تستهوي قلبه، أو إسقاط معاناته على لسان المرأة، التي تعد الناطق الرقيق في ذلك، أو وصف مغامرة الاختراق معها...

القسم الثالث

صورة الفرزدق وقومه في شعره

صورة الفرزدق وقومه في شعره

تتدرج صورة الشاعر وقومه تحت ما يسمى الفخر الذاتي. ونعني به فخر الشاعر بنفسه وآبائه وأجداده من أجل إثبات الذات الإنسانية، وتفوقها على غيرها من الذوات الأخرى، عن طريق اللجوء إلى عدة أمور: كالتغني بالأمجاد والمفاخر، والقيم والشمائل العربية، والأحساب والأصول، والأنساب، والانتصارات والمكاسب، ومآثر العرب، والتاريخ وأيام العرب والحروب.

وموضوع الفخر من الموضوعات الذي ترعرع في العصر الجاهلي، حيث العصبية القبلية..، ثم جاء الإسلام بشريعته السمحة التي تدعو إلى العدل والمساواة و"جمع كلمة العرب ونقل حياتهم من فردية قبلية إلى قومية عربية، ونظم شؤونهم الاجتماعية، وتناول أصولهم الأخلاقية وهذبها ونماها ووجهها في طريق الاستقامة والفضيلة والخير، ولبث الشعراء يفخرون بها مصطبغة بالصبغة الإسلامية، ويزيدون ما توحي به البيئة الجديدة والدين الجديد."[1] فالمجتمع الإسلامي الجديد عضو واحد يتآزر في خدمة هدف سام، وهو رفع راية الإسلام في ظل شعار "التقوى" هي المميز الوحيد بين فرد وآخر.

عادت الأمور إلى طبيعتها في العصر الأموي، حيث رجوع العصبية القبلية، وظهور الأحزاب السياسية، وفساد الحكم الأموي، ولا ننسى أنْ الدين الإسلامي تأصلت جذوره في المدينة والمدينة وما حولها، أما في باقي المناطق فما يزال الدين في طور النشوء، ولذا فمن السهل أنْ ترجع المفاخرة إلى قلوب الشعراء. ولكنها مفاخرة من نوع جديد، مفاخرة تختلط بالهجاء، أو ما يسمى النقائض، وما يهمنا في هذا الفصل إبراز موضوع الفخر عند الفرزدق.

---

[1] . الفخر والحماسة. ط2، دار المعارف، القاهرة، 1968، ص11.

إنَّ اعتداد الفرزدق بنفسه وآبائه وقومه، احتل جزءاً مهماً من شعره، يقــول معتــداً بآبائه، معتمداً في التشكيل على الصورة الواقعية[1]:

أَلَــم تَرَ أَنّــا بَني دارِمٍ   زُرارَةُ مِنّــا أَبــو مَعبَــدِ
وَمِنّــا الَّذي مَنَعَ الوائِدا   تِ وَأَحيــا الوَئيدَ فَلَم يــوأَدِ
وَناجِيَةُ الخَيرِ وَالأَقرَعانِ   وَقَبــرٌ بِكاظِمَــةَ المَــورِدِ
إِذا ما أَتى قَبرَهُ غــارِمٌ   أَنــاخَ إِلى القَبرِ بِالأَسعَــدِ
فَــذاكَ أَبي وَأَبــوهُ الَّذي   لِمَقعَــدِهِ حُــرَمُ المَسجِــدِ
أَلَسنا بِأَصحابِ يَومِ النِّسا   رِ وَأَصحابِ أَلوِيَةِ المِربَــدِ
أَلَسنــا الَّذينَ تَميمٌ بِهِــم   تَســامى وَتَفخَرُ في المَشهَدِ

..

وَمَجدُ بَني دارِمٍ فَوقَــهُ   مَكــانَ السِّمــاكَينِ وَالفَرقَــدِ

يفخر الشاعر، هنا، بقومه الذين ينتسبون إلى تلك القبيلة العريقة الأصل (بنــو دارم)، ومن هؤلاء زرارة بن عدس المكنى بأبي معبد، وجده صعصعة الذي افتدى الموؤدات بماله، وحماهنَّ من الموت، ويفخر أيضاً بجده ناجية في الكرم، والأقرعان _الأقرع بن حابس مــن أبناء عمومته وأخوه فراس، ولا ينسى أباه غالباً وقبره الذي ما زال يقصده الخائفون ليوفر لهم الحماية. فأبوه وجده من قبله يتميزان بالهيبة والوقار والاحترام، فهما كحرمة المسجد وجلاله وعظمته.

ويعيدنا إلى أيام العرب في الجاهلية، وتفوق بني تميم فيها، ومن تلك الأيام يوم النسار "قال أبو عبيدة: تحالفت أسد وطيئ وغطفان، ولحقت بهم ضبة وعدي، فغــزوا بنـــي عـــامر

[1] . الفرزدق: ديوان، م1. ص173_ ص174. (وأد: دفن الفتاة وهي حية، ناجية: ابن عقال من مجاشع، قبر كاظمة: قبر أبيه غالب، غارم: المطلوب بجرم، المربد: سوق الشعر في البصرة).

فقتلوهم قتلاً شديداً، فغضبت بنو تميم لمقتل بني عامر، فتجمعوا حتى لحقوا طيئـاً وغطفـان وحلفاءهم من ضبة وعدي يوم الفجار، فقتلت تميم طيئاً اشد مما قتلت عامر يـوم النـسار."[1]

ومن النسار إلى المربد سوق الشعر في البصرة، حيث المفـاخرة وإثبـات شـاعرية الـذات الشاعرة.

ويقرر بعد ذلك من خلال السؤال أنْ يثبت ما قد ذكره سابقاً، فهم سبب عـز ومجـد تميم. وتميم تتسامى بانتماء هؤلاء لها _انتماء بني دارم إليهم، فمجدهم طال السماكين وفرقد.

نلحظ أنَّ الشاعر تكلم بضمير الجمع (أنّا، منّا، وألسنا). وتراوحت لغته بين الواقعيـة والخيالية، وتتمثل الواقعية بالشخصيات التاريخية "زرارة، وناجيـة، والأقرعـان، وغالـب، وصعصعة"، وبيوم النسار. أما الخيالية فترتسم بمجدهم الذي حلَّ مكان النجوم العالية، وهيبتهم التي تشبه حرمة المسجد...

ويركز الفرزدق على صورة جده صعصعه، وعمله المشرف[2]:

أَنا ابنُ الَّذي رَدَّ المَنِيَّةَ فَضلُــهُ ... وَما حَسَبٌ دافَعتُ عَنــهُ بِمُعْــوِرِ

أَبي أَحَدُ الغَيثَينِ صَعصَعَةُ الَّذي ... مَتى تُخلِفِ الجَوزاءُ وَالنَجمُ يُمطِرِ

أَجارَ بَناتِ الوائِدينَ وَمَن يُجِر ... عَلى الفَقرِ يَعلَم أَنَّــهُ غَيرُ مُخفَــرِ

تظهر، هنا، الأنا الاستعلائية "أنا وأبي" من خلال الافتخار بأبيه وجـده. فجـده قبـل مجيء الإسلام كان يفتدي البنات لرد الفقر عن آبائهن. ويقول محدّثاً نفسه كما ورد في كتاب الأغاني: "إن هذه لمكرمة ما سبقني إليها أحد من العرب، فآليت ألا يئد أحد بنتاً له إلا اشتريتها

[1] . النويري: نهاية الأرب في فنون الأدب، تحقيق يوسف الطويل، وعلي هاشم، ج15. دار الكتب العلمية، بيروت، [د.ت]، ص321.
[2] . الفرزدق: ديوان، م1. ص379. (المعور: العار).

منه بلقوحين وجمل، فبعث الله عز وجل محمداً عليه السلام، وقد أحييت مائة موءودة إلا أربعاً، ولم يشاركني في ذلك أحد، حتى أنزل الله تحريمه في القرآن."[1]

وترتبط صورة أجداده بالنماء والعطايا، فأبوه غالب أحد الغيثين، وجده صعصعة الغيث الآخر الذي يجلب المطر والخير الكثير. فعطايا أجداده كثيرة، وباستطاعتهم أنْ يردوا المنية عن تلك العادة الجاهلية السيئة، وهي قتل البنت وما تزال على قيد الحياة خشية الفقر. ولعل شعور الفرزدق بالعظمة من خلال تلك الخصلة التي توافرت في أجداده هي امتداح النبي _صلى الله عليه وسلم_ عمل جده، ونهي الإسلام أيضاً عن هذا العمل.

ويمضي في ذكر نسبه [2]:

أنا ابنُ العــاصِمينَ بَني تَميمٍ   إذا ما أعظَمُ الحَدَثانِ نابــا
نَمـــا في كُلِّ أَصيَــدَ دارِمِيٍّ   أغَرَّ تَرى لِقُبَّتِهِ حِجــابــا
مُلــوكٌ يَبتَنــونَ تَوارَثوهــا   سُرادِقَها المَقاوِلُ وَالقِبابــا
مِنَ المُستَــأذَنينَ تَرى مَعَــدّاً   خُشوعاً خاضِعينَ لَهُ الرِّقابا
شُيوخٌ مِنهُمُ عُدُسُ بنُ زَيــدٍ   وَسُفيانُ الَّذي وَرَدَ الكُلابــا

..

رَأَيتَ مَهابَةً وَأُسودَ غــابٍ   وَتاجَ المُلكِ يَلتَهِبُ اِلتِهابــا
بَنو شَمسِ النَهارِ وَكُلُّ بَدرٍ   إذا اِنجــابَت دُجُنَّتُهُ اِنجِيابــا

..

لَنا قَمَرُ السَماءِ عَلى الثُرَيّا   وَنَحنُ الأَكثَرونَ حَصىً وَغابا

---

1 . الأصبهاني، أبي فرج: الأغاني، ج21. ص278.

2 . الفرزدق: ديوان، م1. ص99_ ص100. (العاصمين:المانعين والحامين، الحدثان: الخطوب، ناب: ألم، الأصيد الذي يرفع رأسه زهوا وكبرا، الأغر: السيد الشريف، السرادق: الخيمة اتي تمد فوق حصن المنزل، المقاول: رتبة دون الملك، انجابت: انقشعت، فرع: علا).

وَلَستَ بِنائِلٍ قَمَرَ الثُرَيّـا   وَلا جَبَلَي الَّذي فَرَعَ الهِضابـا

يبدأ الفرزدق قصيدته بـ"أنا" الاستعلائية التي لا ترى في الوجود شيئاً غير سواها، والأنا ابن مَنْ؟ إنَّه ابن العاصمين من بني تميم الذين يحمون الناس ويمنعون عنهم أي شرٍ محدق يمكن أنْ يتعرضوا له. فهم من يوفرون الحماية ضد مصائب الدهر التي تلم بهم. إنَّهم ملوك وسادة يتوارثون القباب والسرادق عن بعضهم بعضاً، ويتلقون الاحترام والتقدير مِنْ كلِّ مَنْ يدخل عليهم بعد إعطاء الإذن لهم، فكل العرب يخضعون ويحنون رقابهم إليهم.

وينتقل بعد ذلك ويخبرنا عن أجداده من بني دارم، وفيهم عدس بن زيد بن دارم وسفيان بن مجاشع بن دارم الذي يعد "أول من ورد كلاب من جمع سلمة ..، وكان نازلاً في بني تغلب مع إخوته لأمه، فقتلت بكر بن وائلٍ بنين له، فيهم مرة بن سفيان، قتله سالم بن كعب بن عمرو بن أبي ربيعة بن ذهل بن شيبان."[1]

يحشد الشاعر في هذا المقطع الشعري مجموعة من الصور البيانية، فمجد قبيلته بني دارم وصل إلى الشمس، البدر، والقمر. إذن يركز على الصور العلوية التي تتماز بالإنارة، والإشراق، والتسامي، ولا أحد يستطيع اللحاق بهم، فهم فوق الجميع. والغريب في تشكيلها أنَّه أضافها إلى مضاف إليه معروف بداهة (شمس النهار، قمر السماء).

واستمد صوره أيضاً من بيئته الطبيعية كالأسد والجبل، فالأسد رمز القوة وقد "كان الشعراء من خلال صورهم التي يرسمونها للأسد، يشبهون أنفسهم.. بالليث أو الضيغم أو أبي الأشبال أو غير ذلك وتكاد صورة تشبيه الفتيان أو الفرسان أو الشجعان بالأسد تكون من أكثر

---

[1] . الأصبهاني، أبو فرج: الأغاني، ج12. مؤسسة جمل، بيروت، 1963، ص210.

الصور استعمالا في قصائد الشعراء لأنهم كانوا ينفذون من خلالها إلى الفخر والشجاعة والإشادة بالماضي المتمثل في صورة هؤلاء."[1]

أما الجبل فهو رمز الثبات والقوة لكل ما يحيط به من ظروف قاسية، "فالصورة المجسمة التي ولدتها صورة الجبل في نفس الشاعر هي الخلود إلى جانب دلالات أخر كانت ترد عرضاً.. كالمنعة والشموخ والتحدي والرسوخ والثبات وكلها معان مجردة أو الدلالة على الكثرة والامتداد حينما يطلقه على الجيش والكتيبة."[2]

ويقول مفاخراً[3]:

أَلَم تَــرَ أَنّــا بِالمَشــاعِرِ يُهتَدى ... بِنــا وَلَنــا مَجدُ الفَخورِ المُصَدَّقِ

أَبي مُضَرٌ مِنهُ الرَسولُ الَّذي هَدى ... بِهِ اللَهُ مَن صَلّى بِغَربٍ وَمَشرِقِ

إِذا خِندِفٌ بِالأَبطَحَينِ تَغَطرَفَــت ... وَرائــي وَقَيسٌ ذَيَّلَــت بِالمُشَرَّقِ

فَمــا أَحَــدٌ إِلّا يَرانــا أَمــامَــهُ ... وَأَربابَــهُ مَن فَوقِــهِ حينَ نَلتَقــي

وَمَن يَلقَ بَحرَينا إِذا ما تَناطَحــا ... بِخِندِفَ أَو قَيسِ بنِ عَيلانَ يَغرَقِ

هُما جَبَلا اللَــهِ اللَذانِ ذُراهُمــا ... مَعَ النَّجمِ في أَعلى السَماءِ المُحَلِّقِ

فَتَحنــا بِإِذنِ اللَــهِ كُلَّ مَدينَــةٍ ... مِنَ الهِندِ أَو بابٍ مِنَ الرومِ مُغلَــقِ

يكرر الشاعر بعض الصور التي رسمها في الافتخار بقومه، ولا ضير في ذلك، لأنَّ المهم هو طريقة ترتيب الجمل الشعرية. ويمثل شعره سجلاً تاريخياً لقبيلته دارم بشكل خاص، وبني تميم بشكل عام، والقبائل الأخرى. فيفخر بجدهم الأكبر (مضر) الذي ينتمي إلى تميم، فيقول "أبي مضر"، ومضر تلك القبيلة التي اختار الله تعالى منها محمداً سيد البشرية

[1] . القيسي، نوري: الطبيعة في الشعر الجاهلي. دار الأرشاد، بيروت، 1970، ص172.
[2] . الدرة، ضرغام: التطور الدلالي في لغة الشعر. دار أسامة، عمان، 2009، ص125.
[3] . الفرزدق: ديوان، م2. ص38. (تغطرفت: تألقت بسؤددها، ذيلت: تجر ذيولها التيه والكبرياء، المشرق: المصلى يصلى فيه العيد).

جمعاء. ومن مضر يفخر بقبيلتي قيس وخندف، فالعظمة والتألق والإشراق يليق بهم، وهما جبلان في العظمة والعلو، وبحران في السعة، والغوص في المجهول.

وينهي القصيدة في الافتخار بالفتوحات الإسلامية التي شارك فيها رجال من تميم، ويقول أحدهم: "لم يسجل لنا التاريخ أسماء الغزاة والمجاهدين في هذه الغزوات، غير بني أبي العاصي الثقفي وكان معهم فيها رجال من عبد القيس والأزد، وتميم، وبني ناجية، من أرض البحرين وعمان."[1] ومن رجال مضر قطن بن مدرك الكلابي، وزيد بن عمرو الكلابي، ومن بني تميم شهاب بن المخارق بن شهاب التميمي، وعاصم بن عمرو التميمي، وعمير بن سنان بن عفراء التميمي، وعبدالله بن سويد التميمي...

ولنتأمل تشكيل الصور الشعرية النابضة بالحياة والحركة، والمعتمدة على الخيال الشعري، وحسن اختيار الألفاظ لتؤدي هدفه المنشود، أولاً: في البيت الأول: استخدم الشاعر كلمة "يُهتَدَى"، فقبيلته هي مَنْ تقود الناس في مواسم الحج من أجل وصول القافلة إلى برّ الأمان، وفخرهم هذا صادق ومعروف عند الناس جميعهم، وبمعنى آخر يلغي الدولة، أو أنّهم هم الدولة من وجهة نظره.

ثانياً: يصر على كلمة الهداية، ولكن بصيغة الماضي "هدى"، فأبوه مضر ينتمي إلى الرسول _صلى الله عليه وسلم_ الذي اصطفاه الله تعالى لهداية الناس إلى النور، ومحو الظلمة من أمامهم، كما وتبين تأثر الفرزدق بالتيار الإسلامي السائد.

ثالثاً: يقوم أسلوب الحصر بدور مهم في إبراز الأنا الشاعرة وسموها على غيرها، من خلال حرف النفي "ما" وأداة الاستثناء "إلاّ"، فلا يوجد أحد من الناس أمامهم إلا الله سبحانه وتعالى.

---

[1] . المباركبوري، أطهر: العقد الثمين في فتوح الهند ومن ورد فيها من الصحابة والتابعين. دار الأنصار، [د.ت]، ص44.

رابعاً: غرابة التشكيل في البيت الخامس الذي يجمع أكثر من انزياح أسلوبي، فقد شبه خندف وقيس بالبحرين، وهما بحران يتناطحان، ليدل على القوة وخـرق المعجـزات، فمـن يتصدى لعظمتهم وقوتهم يغرق فيلاقي مصرعه، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى هما جبلان في الثبات والقوة، ويصلان في طولهما إلى السماء _يجمع بين صفة العلـو والقـوة فـي آنٍ واحد.

موضوع تشكيل الصورة مستمد من عالم الإنسان (خنـدف وقـيس)، وينبثـق عـن مصدرين طبيعيين (بحرين وجبلين).

وأخيراً: "فتحنا" _العودة إلى الفتوحات الإسلامية في الهند والروم، التي شبهها بالباب المغلق ففتحوه، ولعله يريد أنْ يقول أنَّ فتوحاتهم للبلاد كانت سهلة وسريعة مثل فـتح البـاب المغلق بالمفتاح، ونوع الصورة استعارة تصريحية، وهناك نوع بلاغي وهو طباق المفارقة في قوله: "فتحنا ومغلق".

فقابل الشاعر بين صورتين حسيتين، الأولـى مـستمدة مـن التـاريخ (الفتوحـات الإسلامية)، والأخرى من واقعه المحيط (الباب المغلق)، "وما دام الفن الجميل هو الجهد الذي يحقق به الإنسان كمال وجوده الإنساني، فإن دائرته تتسع بحيث تنتظم صوراً ومعاني وأخيلة تشكل آخر الأمر في مادة محسوسة من .. والشعر، والحركة.. أي أن الفن الجميل ينعكس بعد تمام تمثله في النفس على المادة المختارة المشكلة عن وعي وخبرة، وهذه المادة المشكلة تقوم بوظيفة مزدوجة هي تعبير الفنان عن نفسه لنفسه، ثم يتلقى فنه. والفنون تختلف فيمـا بينهـا كدوائر جزئية من دائرة أشمل وأعم باختلاف وسائل التشكيل المحـسوس للـصورة الفنيـة المتمثلة في النفس."[1]

[1] . يونس، عبد الحميد: الأسس الفنية للنقد الأدبي. دار المعرفة، القاهرة، 1966، ص111.

يقول أيضاً متباهياً بمجده وبنسبه إلى مضر[1]:

وَافخَر فَإنَّ لَكَ المَكارِمَ وَالأُلى ... رَفَعـوا مَآثِـرَ مَجدُهـا مَذكـورُ

وَإذا فَخَرتَ فَخَرتَ غيرَ مُكَذَّبٍ ... وَلِيَ العُلـى وَكَريمُهـا المَـأثورُ

إنّي إذا مُضَـرٌ عَلَيَّ تَعَطَّفَـت ... سامَيتُ مَجرى الشَّمسِ حينَ تَسيرُ

بَخٍ بَخٍ لَنا الشَّرَفُ القَديمُ وَعِزُّنا ... قَهَـرَ البِـلادَ فَمـا لَـهُ تَنكيـرُ

مِنّا الخَـلائِفُ وَالنَّبِيُّ مُحَمَّـدٌ ... وَإلَيهِـمُ مُلـكُ العِبـادِ يَصيـرُ

أَحياؤُنـا خَيرُ البَرِيَّةِ كُلِّهـا ... وَقُبورُنـا مـا فَوقَهُـنَّ قُبـورُ

يجرد الشاعر من نفسه إنساناً آخر يأمرها بالفخر "افخر"، لأنَّه ينتمي إلى قوم أصحاب مكارم ومآثر رفيعة تستحق الذكر، مآثر صادقة معروفة عند العرب جميعهم، فلا أحد يستطيع أنْ ينكر مجدهم وعزتهم. فمجد قومه "بني مضر" يبلغ الشمس في الرفعة والعلـو _لا أحـد يستطيع أنْ يصل إلى الشمس، وكذلك الأمر في قوم الشاعر، فلا أحد يستطيع الوصول إلـى المكانة التي يرمقونها. وبنو مضر إحدى القبائل التي تنتمي إلى تميم الأم، فثمة رابطة قرابـة بين الفرزدق ومضر، مما حدا به إلى الانتساب إليها.

ويؤكد الفرزدق شرفهم القديم الذي قهر البلاد من خلال "بخ" المكررة مرتين، ويعنـي بها اسم فعل بمعنى عظم، وقد روي حديث عن الرسول _ صلى الله عليه وسلم_ يدلل علـى عظم السياق الذي تذكر به كلمة "بخ"، عن .. "أبو سلمى راعي رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم، قال سمعت رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم: يقول بخ بخ لخمس ما أثقلهن قيـل،

[1] . الفرزدق: ديوان، م1. ص297.

وما هي يا رسول الله! قال: سبحان الله والحمد لله ولا إله إلا الله والله أكبر، والولد الصالح يتوفى للمرء المسلم فيحتسبه."[1]

ويلجأ الشاعر بتشكيل صورة جديدة تؤكد أصلهم المتين، فالنبي _ صلى الله عليه وسلم_ ينتسب إليهم، والخلفاء أيضاً يندرجون تحت شجرة بني مضر، ولا نعرف من قصد بالخلفاء، غير أنني أعتقد بأنَّهم الخلفاء الراشدون، مع أنَّهم لا ينتمون إلى أصله، ولكن ألحقهم به على سبيل الافتخار لا انتحال النسب. وتصل الأنا الاستعلائية، والخيال الجامح إلى الذروة بما يحمله من تناقض مع مبدأ الإسلام الداعي إلى المساواة والعدل بين أفراد المجتمع، فلا فضل لعربي على أعجمي إلا بالتقوى، ولكن الفرزدق يقرر أنَّ أحياءهم خيرُ الأحياء، وأمواتهم خير الأموات، لأنَّهم قومه فقط.

ويكرر نسبه إلى قيس وخندف ومضر في موضع آخر[2]:

إذا غَضِبَت يَوماً عَرانينُ خِندِفٍ   وَإِخوَتُهُم قَيسٌ عَلَيها حَديدُها
حَسِبتَ بِأَنَّ الأَرضَ يُرعَدُ مَتنُها   وَصُمُّ الجِبالِ الحُمرُ مِنها وَسودُها
إِذا ما قَضَينا في البِلادِ قَضِيَّةً   جَرى بَينَ عَرضِ المَشرِقَينِ بَريدُها
لَنا البَحرُ وَالبَرُّ اللَذانِ تَجاوَرا   وَمَن فيهِما مِن ساكِنٍ لا يَؤودُها
لَقَد عَلِمَ الأَحياءُ في كُلِّ مَوطِنٍ   بِأَنَّ تَميماً لَيسَ يُغمَزُ عودُها
إِذا نُدِبَ الأَحياءُ يَوماً إِلى الوَغى   وَراحَت مِنَ الماذِيِّ جَوناً جُلودُها
عَلِمتَ بِأَنَّ العِزَّ فيهِم وَمِنهُمُ   إِذا ما التَقى الأَقرانُ ثارَ أُسودُها
وَيَوما تَميمٍ يَومُ حَربٍ وَنَجدَةٍ   وَيَومُ مَقاماتٍ تُجَرُّ بُرودُها

---

[1] . الرافعي، عبد الكريم: التدوين في أخبار قزوين، تحقيق عزيز الله العطاردي، ج2. دار الكتب العلمية، بيروت، 1987، ص298.
[2] . الفرزدق: ديوان، م1. ص158_ ص159. (عرانين: الأنف كله وهنا السيد الشريف، يؤودها: يضنيها، غمز عودها: جربت واختبرت ليدرك مدى صلابتها، الماذي: الدرع اللينة، الأقران: المقاتل).

..

وَمِنّـا نَبِيُّ اللّـهِ يَتلو كِتابَـهُ بِهِ دُوِّخَـت أَوثانُهـا وَيَهودُهـا

وَما باتَ مِن قَومٍ يُصَلّونَ قِبلَةً وَلا غَيـرُهُم إِلّا قُرَيشٌ تَقودُها

يخط الشاعر صورة تغرس في قلب العدو الرهبة والخوف من قومه، وكأنّه يحـذرهم من التطاول على ملكهم الذي لا يبلى، فأسياد قبيلتي خندف وقيس تلتقيان بمضر، وإذا غضبوا من أعدائهم فإنهم يحملون السلاح في وجوههم. تقابل هذه الصورة في القـوة منظـر الأرض التي ترتعد والجبال أنى كانت حمر أو سود تتزعزع خوفاً وهلعاً مـن عظمـتهم وجبـروتهم الصارم. وربط بين هاتين الصورتين بحسب.

وينتقل من الرهبة إلى السيطرة المحكمة على الأرض جميعها برّها وبحرها، ومن يقيم عليهما. فأحكامهم وقراراتهم تنتشر بسرعة في البلاد، يقول "جرى" ونحن نقول فـي العـادة "جرى الماء والماء يجري"، فالماء سهل الجريان، وكذلك قوانينهم سهلة الانتشار كالماء، وأجاد الشاعر في خلق النغم الموسيقي بين "قضينا وقضية".

ولكن، هل يستطيع أحد التطاول على بني تميم؟

لا يستطيع أحد في المشرق والمغرب النيل والتجاسر على قوم الـشاعر، وقـد علـم الجميع علماً يقيناً غير قابل للاختبار والتجريب لمن يريد الوصول إلى مجدهم، ويؤكد المعرفة اليقينية بـ "قد"، فقد حرف يفيد التصديق إذا اتصل بالفعل الماضي. ويكرر الشاعر مرة أخرى الفعل "علم"، ولكن في ساحة الحرب، فالكل يعلم علماً حقيقياً بأنَّ النصر والغلبة لبني تميم، فهم أسود في القوة والدهاء.

وتنقسم حياة بني تميم إلى يومين فقط، يوم حرب يقاتلون فيه المعتدين، ويهرعون فيه لنجدة الملهوف، واليوم الآخر يوم السلم، وفي كلا اليومين يرفعون مجدهم وعـزهم عاليـاً.

ويركز، هنا، على "يوم" فيكررها ثلاث مرات في البيت الشعري نفسه، والتكرار يشي بأهمية اللفظ المكرر في السياق الشعري.

ألا يستحقون هذا المقام والسؤدد الرفيع، والنبي محمد _صلى الله عليه وسلم_ غصن من أغصان شجرتهم الطيبة _من بني مضر التي تعود في الأصل إلى بني تميم قبيلته؛ الذي قهر وأذل اليهود وحطم أوثانهم، ونشر دين الله في الكون. أليست قريش أسياد المسلمين وأئمتهم الذين يتوجهون في صلاتهم إلى القبلة. فالأواصر "تشتد ضمن الجماعة المغلقة بقدر حاجتها لتجنب قلق الانفصال. إنها تشتد بقدر الحاجة لإنكار الصراعات والتناقضات الداخلية، وما يرافقها بالضرورة من مشاعر عدوانية ويذهب الدفاع ضد هذه التناقضات حد الذوبان الكلي في الجماعة، لدرجة يفقد معها الفرد استقلاليته وهويته الذاتية ولا يعود له هوية سوى الهوية الجماعية."[1]

ولنقف وقفة تأمل في تشكيل البيت الأخير، فقد استخدم الشاعر أسلوب الحصر من خلال "ما وإلا"، فقريش هم الأسياد لا غير، وكذلك يؤكد أسلوب النفي بطريقتين: الأولى: "ما بات"، والأخرى: ولا غيرهم _أنّه ينفي المجد والسؤدد خارج إطار قومه.

ويستمر في التباهي بنسبه العظيم، يقول[2]:

إنَّ الَّذي سَمَكَ السَماءَ بَنى لَنا   بَيتاً دَعائِمُهُ أَعَزُّ وَأَطوَلُ

بَيتاً بَناهُ لَنا المَليكُ وَما بَنى   حَكَمُ السَماءِ فَإِنَّهُ لا يُنقَلُ

بَيتاً زُرارَةُ مُحتَبٍ بِفِنائِهِ   وَمُجاشِعٌ وَأَبو الفَوارِسِ نَهشَلُ

يعد التكرار الدعامة الأساسية في تشكيل الصورة الشعرية في المقطوعة السابقة، إذ نرى أنَّ الشاعر كرر لفظتي "بيتاً وبنى"، والتكرار الشعري لا يأتي في العادة عفو الخاطر،

---

[1] . حجازي، مصطفى: التخلف الاجتماعي، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1976، ص168.
[2] . الفرزدق: ديوان، م2. ص155. (سمك: رفع، محتب: شملة يربطها سيد القوم من ظهره إلى ركبته).

وإنما يجيء عن قصد، و"يقوم التكرار عند الشاعر على مبدأ الانتقاء والاختيار، إذ يقوم الشاعر المبدع بعملية انتقاء الألفاظ وتراكيبه ومن خلال ما يكرره بوعي منه يرفع من قيمة إيقاعه وموسيقاه."[1]

ويدعم التكرار الأداء الموسيقي في القطعة الشعرية المتمثل بالإيقاع الداخلي، ذلك الإيقاع النابض من بطن اللغة، لغة الشاعر ورموزها المتدفقة بالحياة والحرية، فيحق للشاعر ما لا يحق لغيرة، يخرج عن المألوف، ويطلق العنان لخياله، ويستشرف المستقبل بآلامه وأفراحه_ لا قيد ولا سجان يقف أمام لغته. فـ "الإيقاع يأتي لدعم الإحساس العام بالانسجام"[2]، إحساس الشاعر عما يدور في واقعه المحيط.

ويريد الفرزدق أنْ ينحت في فكر المتلقي فكرة البناء والبيت (القبيلة)، لما لهما من أهمية في عقله. أليس المجد والشرف هما العنصران الأساسيان في تثبيت الأنا الشاعرة؟ ألا يشكلان الهاجس الداخلي، فبأي طريقة يستقبل الحقيقة التي يعانيها؟

ورؤية الشاعر "وليدة الإحساس بالتهديد الخارجي، [سواء] أكان مصدره بشرياً أم طبيعياً. ينقسم العالم في هذه الحالة إلى عالمين متناقضين تماما: الخارج [العدو المتربص] والداخل [كيفية إثبات الذات]. أما الخارج فهو العدو ومصدر الخطر والشر، والعلاقة معه عدائية اضطهادية والموقف منه إما انسحابي تجنبي أو تهجمي تدميري. أما الداخل فهو الخير كله، وهو مصدر الأمن والشعور بالانتماء مصدر الهوية الذاتية وهو بالتالي المرجع والملاذ."[3]

---

1 . الجعافرة، ماجد: قراءات في الشعر العباسي، مؤسسة حمادة، إربد، 2003، ص79.
2 . كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص86.
3 . التخلف الاجتماعي: مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور. ص167.

ولما أحس بالخطر الخارجي الذي يود التقليل من شأنه، وتهميشه على أطراف الحياة، لجأ بأسلوب حاذق إلى التأكيد بـ"إنّ" والتكرار، فمجد الشاعر من بناء الله تعالى، ولذا فهو حق لهم لا يحق لأحد استلابه، أو الانتساب إليه. ولننظر إلى جمال صورة مجده، فهو كبيت طويل الدعائم، ودعائمه هذه ثابتة في مكانها لا يستطيع أحد أنْ يحركها من مكانها مهما عمل المعجزات والخوارق.

ويستمد الشاعر قوته وعزيمته بالرجوع إلى الوراء قليلا، إلى زمن الأجداد، زمن مجاشع، وأبو الفوارس نهشل، الأول من أجداد الشاعر، والآخر ينتمي إلى قبيلته، فالذات الشاعرة تتصهر مع الماضي في قالب واحد، فالماضي جزء من الحاضر، والحاضر يتدفق خصوبة بشرف الأجداد، ومنزلتهم الرفيعة.

ويردد في موضع آخر فكرة البناء، مع صفات أخرى[1]:

أَلَم تَرَ أَنّا نَحنُ أَفضَلُ مِنكُمُ ... قَديماً كَما خَيرُ الجَناحِ قَوادِمُه

وَما زالَ باني العِزِّ مِنّا وَبَيتُهُ ... وَفي الناسِ باني بَيتِ عِزٍّ وَهادِمُه

قَديماً وَرِثناهُ عَلى عَهدِ تُبَّعٍ ... طِوالاً سَوارِيهِ شِداداً دَعائِمُه

وَكَم مِن أَسيرٍ قَد فَكَكنا وَمِن دَمٍ ... حَمَلنا إِذا ما ضَجَّ بِالثِقلِ غارِمُه

يقدم الشاعر وبأسلوب جديد صورة قومه، مستخدماً فعل التفضيل "أفضل"، فهم خير أهل الأرض قاطبة، كما أنّ ريش مقدمة الطائر أفضل من ريش مؤخرته. فيواجه بين صورتين معنويتين متنافرتين تجمعهما خاصية الأفضلية، ولجأ إلى الصورة الثانية لأنها أقرب إلى عقل المتلقي من الأولى، فصبغت عليها الوضوح.

[1] . الفرزدق: ديوان، م2. ص207_ ص209.

ويؤكد من ناحية أخرى، أنَّهم يبنون مجدهم الشامخ والقوي الدعائم منذ الأزل القديم، منذ أيام التبابعة، وما زالوا يحافظون على مجدهم وعزتهم من الهدم والدمار، فيما غيرهم ما إنْ يبنون يهدمون.

ثمة مجموعة من الصور البيانية، التي رسمت ضياءها السحرية على لغة الشاعر، ومثال ذلك التشبيه التمثيلي في البيت الأول، فيقابل صورة أحقيتهم بالأفضلية على غيرهم من البشر، بصورة مقدمة ريش الطائر الذي يعد أفضل الريش، إذا فالخيط الرابط بين المشبه والمشبه به هو "الأفضلية"، وأداة التشبيه "كما".

ويستخدم في البيت الثاني والثالث الاستعارة، فيشبه الشاعر عزهم القوي والثابت بالبناء المتماسك، أما عز الآخرون المتزعزع بالبناء القابل للانهيار بسرعة. كما ويشبه عزهم الشامخ والمتين، بالأعمدة الشاهقة الراسخة، ويشبه عزهم كذلك بشيء ينتقل من الأب لأبنائه بالوراثة، ويسمى هذا النوع بالاستعارة التصريحية. والغريب في تشكيل الصورة، هنا، أنَّ الفرزدق وازن بين صورة معنوية عقلية (العز)، وصور أخرى مادية (السواري، الدعائم، والبيت)، والصور المادية أكثر قدرة في توصيل الفكرة إلى المتلقي، وإقناعه بها. و" إنَّ فهم وظيفة اللفظ في العمل الأدبي فهماً كاملاً كفيل بأن يربط بين دلالته المعنوية والتصويرية والإيقاعية وبين الجو الشعوري المراد تصويره، ويلفت النظر إلى المواقع الحساسة الدقيقة في تذوق الأدب والاستمتاع به، والشعور هو أولى بأن يعرف للفظ قيمته على هذا الأساس."[1]

وينتقل بعد ذلك ليصف كرم قومه على الأسرى، فثمة أسرى كثر "كم من أسير"، حرروهم من قيودهم، ويتحملون ديات القتلى عن أصحابها، الذين يضجون من ثقلها على كواهلهم. إنَّ شيمة الكرم لا تعدو في واقع الأمر سوى صورة "تعني حاجة المجتمع إليها كمثل

[1] . قطب، سيد: النقد الأدبي. دار الشروق، بيروت، 1983، ص75.

أعلى أكثر مما تعني وجودها في الواقع."[1]، نظراً لظروف البيئة الطبيعية التي تستوجب على الإنسان العربي القديم، أنْ يمارسها ولو بشكل جزئي، ويتغنى بها ما سنحت له الفرصة.

..

أَلَم تَعلَما يا ابنَي رِقاشٍ بِأَنَّني — إِذا اِختارَ حَربي مِثلُكُم لا أُسالِمُه

غَنِمنا فُقَيمـــاً إِذ فُقَيمٌ غَنيمَـــةٌ — أَلا كُلُّ مَن عادى الفُقَيمِيَّ غانِمُه

يخاطب ابنَي رقاشٍ _يقصد بني نهشل والأشهب بن رميلة في اللدغ والغدر، ورقاش اسم يطلق على الحية_ ويخبرهما خبراً يقينياً "تعلما"، بأنَّه إذا وضعت الحرب أوزارها بينــه وبينهم، فإنَّه لن يختار السلم، وإنَّما يستمر في غمار الحرب، إلى أنْ يحرزوا الغنائم، ويــذكر من بين تلك الغنائم، غنائم بني فقيم التي ترجع في نسبها إلى تميم الأم، ويشير الأصبهاني إلى هذه الحرب، يقول: "أن الحارث بن عبدالله بن بكر بن يشكر بن مبشر بن صقعب بن دهمــان ابن نصر بن زهران، كان يأخذ من جميع الأزد إذا غنموا الربع، لأن الرياسة في الأزد كانت لقومه، وكان يقال لهم: الغطاريف وهم أسكنوا الأسد بلد السراة، وكانوا يأخذون للمقتول منهم ديتين ويعطون غيرهم دية واحدة إذا وجبت عليهم، فغزتهم بنو فقيم بن عدي بن الديل بن بكر ابن عبد مناة بن كنانة، فظفرت بهم، فاستغاثوا ببني سلامان، فأغاثوهم، حتى هزموا بني فقيم وأخذوا منهم الغنائم وسلبوهم"[2].

إنَّ الظفر بالغنائم يشعر الإنسان بأهميته وقوته، والشاعر عندما يرسم صورة لنفسه أو لقومه فإنَّها تكون صورة مثالية في أغلب الأحيان، أما صورة الآخر_ العـــدو فهـــي صـــورة سلبية. و"العالم الذي يخلقه الشاعر، في نظر سدني، يمكن أن يكون "ذهبيا" في أكثر من معنى. فقد يصور أبطالاً مثاليين بأسلوب يكون من التأثير، بحيث يتمنى الإنسان أن يحاكي فضائلهم.

---

[1] . اليوسف، يوسف: مقالات في الشعر الجاهلي. دار الحقائق، بيروت، ط4، 1985، ص93.

[2] . الأصبهاني، أبي فرج: الأغاني، ج13. ص211.

وقد يصور عالما تنتصر فيه الفضيلة دائما، وتعاقب الرذيلة فيه أبدا. أو قد يصور عالماً يبدو فيه الشر مجلببا بالقبح، سواء انتصر أم لم ينتصر، مما يدعو القارئ إلى تجنبه في المستقبل."[1]

..

إِذا ما غَدا مِن مَنزِلٍ سَهَّلَت لَـهُ	سَنابِكُهُ صُمَّ الصُّوى وَمَناسِمُه*
إِذا وَرَدَ الماءَ الرَّواءَ تَظامَـأَت	أَوائِلُهُ حَتّى يُمـاحَ عَيالِمُـه
دَهَمنا بِهِم بَكـراً فَأَصبَحَ سَبيُهُم	تُقَسَّمُ بِالأَنهابِ فينا مَغانِمُـه
غَزَونا بِهِ أَرضَ العَدُوِّ وَمَوَّلَـت	صَعاليكَنا أَنفالُـهُ وَمَقاسِمُـه
وَعِندَ رَسولِ اللَهِ إِذ شَدَّ قَبضَـهُ	وَمُلِّئَ مِن أَسرى تَميمٍ أَداهِمُه
فَرَجنا عَنِ الأَسرى الأَداهِمَ بَعدَما	تَخَمَّطَ وَاشتَدَّت عَلَيهِم شَكايِمُه

يستمر الشاعر في الافتخار بقوتهم وجبروتهم، ولكنه، هنا، يصور جزءاً مهماً ألا وهو الخيل، فالخيل تساعدهم من خلال سنابكها_ طرف الحافر وجانباه من قدم_ في تسهيل الأرض الوعرة أمامهم، ولا شيء يقف في طريق أهدافهم حتى الأرض العسيرة فإنهم يذللونها وفقاً لما يتماشى مع حركتهم.

ويفتخر أيضا بكثرة عدد الجيش (تظمأت أوائله حتى يماح أواخره، دهمنا، وغزونا)، والخيل (صم الصوى مناسمه) الذي سهل لهم أنْ يوقعوا الأسرى الأداهم من بني تميم، ولكن الشاعر يبالغ في وصف الكثرة، بيد أنّها تمس الواقع، فبنو تميم كثيرة العدد، ولكن ليس بالصورة التي يرسمها، فالجيش حين يرد الماء فإنّ أوائله تأتي على الماء بكامله، قبل وصول أواخره. هذا من جانب ومن جانب آخر، إنّ الجيش يضج ويعلن غضبه الشديد من كثرة

[1] . ديتش، ديفيد: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد نجم، مراجعة إحسان عباس. دار صادر، بيروت، 1967، ص113.

* . الصوى: مفردها الصوّة، ما غلظ وارتفع من الأرض، المناسم: الحوافر، يماح: يستقي، العيالم: البئر الكبير والبحر، الأنفال: الأعطيات والغنائم، تخمط: غضب وتكبر).

الأسرى فيفرجون عنهم. فالبيئة "أسهمت في خلق نوع من العلاقة بين الناس، يقوم أول ما يقوم على القوة؛ القوة في البأس، في العدد في الرأي في العصبية."[1]

إذن "ينهض النسب العريق، والعدد الضخم، والعزة المنيعة، والسيادة الرفيعة، والمحاربون الأشداء، والصبر والثبات، والفروسية الماهرة وغيرها أسبابا قوية لانتصارات القبيلة، وتفوقها في أيامها، وتكون كل تلك الأسباب مادة الفخر والوصف في شعرها، فقد تباهت تميم بأسباب تفوقها، وافتخرت بكل ما أدى إلى انتصاراتها."[2]

والمهم هو تشكيل صورة فنية متحدة مع الفكرة، أو ما أطلق عليه اسم الرائع، و"الرائع هو وحدة الفكرة والصورة، هو الاندماج الكامل للفكرة بالصورة (*)_ تقرر سمة جوهرية لكنها سمة لا تتصل بفكرة الرائع عامة، بل بما يسمى مؤلفا فنيا: فالمؤلف الفني لن يكون رائعا بالفعل إلا حين يؤدي الفنان من خلال عمله كل ما أراد أداءه.. لكنني لا أحسب من نافل القول أن أذكر هنا أن في تعريف الجمال بأنه وحدة الفكرة والصورة_ هذا التعريف الذي لا يقصد الرائع في الطبيعة الحية، بل مؤلفات الفن الرائع_ البذرة الأول لذلك الاتجاه الذي نرى فيه علم الجمال يفضل الرائع في الفن عادة على الرائع في الواقع الحيّ أو نتيجته."[3]

يتسم شعر الفرزدق في المقطع السابق بالقوة والصلابة في اختيار الألفاظ والتركيب، على غرار لغة الشعر الجاهلي، وهذه اللغة لغة معظم ديوانيه إلا ما ندر، وقد اقترنت شاعريته بشاعرية زهير وغيره ممن أطلق عليهم "عبيد الشعر"، يقول "عكرمة بن جرير: قلت لأبي: من أشعر الناس؟ قال: أجاهليةً أم إسلاميةً؟ قلت: جاهليةً؟ قال: زهير، قلت: فالإسلام؟ قال: الفرزدق، قلت: فالأخطل؟ قال: الأخطل يجيد نعت الملوك ويصيب صفة الخمر، قلت له:

[1] . عجلان، عباس: الهجاء الجاهلي. مؤسسة شباب الجامعة، الاسكندرية، 1985، ص75.

[2] . المعيني، عبد الحميد: التميميون. الوكالة العربية للتوزيع والنشر، الزرقاء، 1984، ص148.

[3] . تشرينشفيسكي، ن، غ: علاقات الفن الجمالية بالواقع، ترجمة يوسف خلاق. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1983، ص16.

فأنت؟ قال أنا نحرت الشعر نحراً."[1] وينقسم القدماء من أهل العلم والرواة "في الفرزدق وجرير قسمين: فمن كان يميل إلى جزالة الشعر وفخامته وشدة أسره فيقدم الفرزدق. ومن كان يميل إلى الشعر المطبوع وإلى الكلام السمح السهل الغزل فيقدم جريرا."[2] كما وحكم الأخطل في ديوان بشر بن مروان على كل من الفرزدق وجرير فقال: "الفرزدق ينحت من صخر، وجرير يغرف من بحر. فلم يرض بذلك جرير، وكان سبب الهجاء بينهما."[3] إذا ينماز شعر الفرزدق بالجزالة، على خلاف شعر جرير المطبوع، والسهل المخرج.

ويقول أيضا[4]:

كَم مِن أبٍ لي يا جَريرُ كَأَنَّهُ   قَمَرُ المَجَرَّةِ أَو سِراجُ نَهـارِ

وَرِثَ المَكارِمَ كابِراً عَن كابِرٍ   ضَخمِ الدَسيعَةِ يَومَ كُلِّ فَخارِ

تَلقى فَوارِسَنـا إِذا رَبَّقتَـمُ   مُتَلَبِّبينَ لِكُـلِّ يَومِ عَـوارِ

يخاطب غريمه جرير من خلال الافتخار بأجداده، فيبدأ البيت الأول بـ"كم" الخبرية التي تخبرنا بوجود آباء كثر له، وآباؤه ليسوا كأي آباء، إنّهم أقمار منيرة، أو مصباح النهار. ولم يكتف الشاعر بتشبيه واحد ليقول أنَّ آباءه منيرو عتمة الليل المظلم (قمر المجرة)، وإنَّما أتبعه بتشبيه آخر باستخدام حرف العطف "أو" الذي يفيد التخيير (سراج نهار).

وآباؤه أو أجداده أسياد أقوياء يوم المفاخرة، ألا يستحقون هذا؟ أليسوا مَنْ ورث الأخلاق الكريمة عن بعضهم بعضاً. فالمكارم عنده حق شرعي لا يحق لأحد استلابه أو السيطرة عليه إلا قومه. وهم ليسوا أسياداً حسب، وإنما فرسان أقوياء مستعدون دائما لخوض غمار الحرب.

---

[1] . الدينوري، ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد شاكر، ج1. دار المعارف، القاهرة، 1982، ص138.

[2] . الحموي، ياقوت: معجم الأدباء، ج19. دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1980، ص300.

[3] . الأصبهاني، أبو فرج: الأغاني، ج8. مؤسسة جمال، بيروت، 1963، ص315.

[4] . الفرزدق: ديوان، م1، ص360. (ضخم الدسيعة: سيد قوي، ربقتم: حبل ذو عقد، متلببين: لابسين اللبابة وهو ثوب يلبس فوق الثياب عند التحزم للحرب، يوم العوار: يوم الحرب).

ويقول في مدح الوليد بن عبدالمطلب[1]:

وَأن لَو رَكِبتُ الريحَ ثُمَّ طَلَبتَني لَكُنتُ كَشَيءٍ أَدرَكَتهُ مَقادِرُه

يقول محمد أبو موسى: "فالفرزدق كائن على أجنحة الريح تطوح به في مهابها البعيدة المجهولة ثم يدركه صاحبه، والهارب في بيت جبلة ترفعه المطالع في الغيب المجهول أو يأوي إلى حيث لا يهتدي إليه ظلام ولا ضوء، وصاحب سلم كالدهر الذي يلف الوجود كله وتنبث حبائله في كل جانب من جوانبه."[2] وتقوم "لو" بدور فاعل في تشكيل الصورة، وهي أداة تفيد امتناع لامتناع_ امتنع الحجاج (القدر) عن طلب الشاعر، وبالتالي امتنع الشاعر عن ركوب الريح.

ويقول في وصف قوته[3]:

وَقالَت كُلَيبٌ قَمِّشوا لِأَخيكُمُ فَفَرّوا بِهِ إِنَّ الفَرَزدَقَ آكِلُه

فَهَل أَحَدٌ يا اِبنَ المَراغَةِ هارِبٌ مِنَ المَوتِ إِنَّ المَوتَ لا بُدَّ نائِلُه

فَإِنّي أَنا المَوتُ الَّذي هُوَ ذاهِبٌ بِنَفسِكَ فَانظُر كَيفَ أَنتَ مُحاوِلُه

أَنا البَدرُ يُعشي طَرفَ عَينَيكَ فَالتَمِس بِكَفَّيكَ يا اِبنَ الكَلبِ هَل أَنتَ نائِلُه

يقدم الفرزدق لنفسه صورة تتسم بالقوة، لإدخال الرهبة في قلب خصمه جرير، وقد جاءت على لسان قومه "كليب"، فكليب تخاف عليه من أنْ يأكله، ولذا هرعت لنجدته والفرار به خوفاً منه، فشبه نفسه بحيوان مفترس وقوي يأكل مَنْ هو أضعف منه، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً ملازماً له "آكله"، ويسمى هذا النوع الاستعارة المكنية.

---

[1] . الفرزدق: ديوان، م1. ص251.
[2] . أبو موسى، محمد: التصوير البياني. مكتبة هبة، القاهرة، 1980، ص34.
[3] . الفرزدق: ديوان، م2. ص171. (قمشوا: أعينوا).

ويقدم صور عقلية تبث الخوف في قلب عدوه، فيشبه نفسه بالموت الملاصق للإنسان كيفما تحرك، فهل يستطيع أحد أنْ يهرب من هذا العدو اللدود_ الموت، وكذلك حــال جريــر والفرزدق، فهروب الأول من الثاني، كهروب الإنسان من الموت وهذا أمر مستحيل. وينتقــل في البيت الرابع، إلى إضفاء الصور العلوية، فيشبه نفسه بالبدر في الإنارة وبعد المنال.

يعتمد على الأدوات الخيالية في إثبات الذات، وتهميش الآخــر، فهــو المــوت (أنــا الموت)، والبدر (أنا البدر)، فيضم العناصر المتباعدة باستخدام التشبيه البليغ، لتقريب الفكــرة إلى ذهن المتلقي بصورة منمقة وغريبة.

ويقول في ذكر وظيفته اتجاه قومه[1]:

أنا الضامِنُ الراعي عَلَيهِم وَإِنَّمــا ... يُدافِعُ عَن أحســابِهِم أنــا أو مِثلــي
وَلَو ضاعَ ما قالوا ارْعَ مِنّا وَجَدتَهُم ... شِحاحاً عَلى الغالي مِنَ الحَسَبِ الجَزلِ
إِذا ما رَضوا مِنّي إِذا كُنتُ ضامِناً ... بِأَحسابِ قَومي في الجِبالِ وَفي السَّهلِ
فَمَهما أَعِش لا يُضمِنوني وَلا أُضَع ... لَهُم حَسَبــاً ما حَرَّكَــت قَدَمي نَعلــي
وَلَستُ إِذا ثارَ الغُبارُ عَلى اِمرِئٍ ... غَداةَ الرِّهــانِ بِالبَطيءِ وَلا الوَغــلِ
وَلَكِن تُرى لي غايَةُ المَجدِ سابِقاً ... إِذا الخَيلُ قادَتها الجِيــادُ مَعَ الفَحــلِ

يذكر، هنا، الوظيفة التي يقوم بها الشاعر، ولا أحد غيره يستطيع أنْ ينوب مكانــه إلا هو أو شخص مثله، فهو مطالب بأنْ يضمن حقوق قومه، ويحمي أنسابهم مــن أنْ تتعــرض للفتك والتجريح، في أي مكان، في السهل والجبل، حتى الرمق الأخير من حياته. وقــد نــال الشاعر منزلة رفيعة في قبيلته، فقد"كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتــت القبائــل فهنأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر، كما يــصنعون فــي الأعــراس،

[1] . الفرزدق: ديوان، م2. ص153. (الرهان: السباق، الوغل: الضعيف).

ويتباشر الرجال والولدان؛ لأنه حماية لأعراضهم، وذب عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم."[1]

ولا ننسى أنّ الفرد ابن المجتمع، ولسان قومه في أفراحهم ومآسيهم، ويشعر الشاعر العربي القديم، بالخيط الذي يشده بالمجتمع، وحاجة المجتمع الماسة إلى أفراد يدافعون عنها، ألم تكن "للعصبية القبلية تبعات، فهي تشعر كل فرد في القبيلة أنه مسؤول عن الجماعة كلها، وتشعر القبيلة أنها مسؤولة عن كل من ينتمي إليها، وهذه التبعات بمثابة عهد غير مكتوب يفرض على أبناء القبيلة التناصر والتآزر والسعي في سبيل منفعة القبيلة في جميع الأحوال، ويفرض عليهم تبني شعار: الفرد في سبيل القبيلة والقبيلة في سبيل الفرد."[2]

و"رابطة الدم الواحد الذي يجري في عروق جميع أفراد القبيلة لاعتقادهم أنهم ينحدرون من صلب أب واحد تنتمي إليه أسر القبيلة كافة."[3] فقضايا القبيلة وقضاياه غير منفصلة عن روح المبدع، يعبر عنها بالطريقة التي يراها مناسبة. أو على رأي يوسف خليف الذي حول "العقد الاجتماعي" إلى "عقد فني".[4]

وينفي الشاعر عن نفسه صفة الجبن في ملاقاة الأعداء، فهو لا يخشى القتال يوم الشدة والجد. وقد اعتدنا أنْ يتغنى الإنسان بصورة لا يملكها، ليعيد التوازن النفسي إلى ذاته، لأنّ الشعور بالنقص يفقد الإنسان ثقته بنفسه، ويجعل أنظار الآخرين محط عنايته، والقدح في شخصيته متى دعاهم الموقف لذلك، والشعراء "قائمون بالمدافعة عن أنفسهم، لا يكلونها إلى سواهم ولا يثقون فيها بغيرهم فهم دائماً يحملون السلاح ويتلفون عن كل جانب في الطرق ويتجافون عن الهجوع إلا غراراً في المجالس وعلى الرحال وفوق الأقتاب، ويتوجسون للنبآت

---

1. القيرواني، ابن رشيق:العمدة، محمد عبد الحميد، ج1، ص65.
2. عبد الرحمن، عفيف: الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي. دار الأندلس، بيروت، 1984، ص39.
3. النص، إحسان:العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي. دار الفكر العربي، ط2، 1973، ص60.
4. خليف، يوسف: دراسات في الشعر الجاهلي. مكتبة غريب، الفجالة، 1981، ص174.

والهيعات ويتفردون في القفر والبيداء مدلين ببأسهم؛ قد صار لهم البأس خلقاً والشجاعة سجية يرجعون إليها متى دعاهم داع."[1]

يقوم تشكيل الصورة على مجموعة من الكنايات الشعرية، منها قوله: "ما حركت قدمي ونعلي"، كناية عن البقاء على قيد الحياة، وقوله: "إذا ثار الغبار.."، كناية عن الحرب.

ويقول في بيتين من الشعر واصفاً نفسه بالكرم[2]:

إذا خَمَدَت نـــارٌ فَإِنَّ ابنَ غــالِبٍ سَتوقِدُهـــا لِلطـــارِقينَ خَلائِقُـــه

أَنا المُطعِمُ المَقرورَ في لَيلَةِ الصَّبا وَأَجهَلُ مَن يَخشى الجَهولَ بَوائِقُه

يتحدث الشاعر عن خصاله الحميدة، التي تقدم الخير والكرم إلى مَنْ هم فـــي أمـــس الحاجة إليها، أو في الأوقات الحرجة، فهو يشعل النار بشكل مستمر للطارقين ليلاً، ليـــستدلوا على المضارب، وليلبوا حاجاتهم الناقصة جراء ظروف السفر. ففـــي قولـــه "إذا خمـــدت.. ستوقدها" كناية عن الكرم، ويؤكد الفرزدق كرمه في أيام الصَّبا، التي تجلب القفر والجدب، إذ يقدم الطعام لمَنْ يحتاجه، وهو أيضاً جاهل من جهة إلحاق المصائب بالخصوم.

ومن عناصر التشكيل الأخرى طباق المفارقة بين ابن غالب وخـــصمه فـــي قولـــه: "ستوقدها وخمدت"، وكذلك استخدام اسم الفاعل من الفعل أطعم"_ مطعم الفقـــراء فـــي وقـــت البرد.

وثمة صور غريبة يرسمها الشاعر في الفخر، وتأتي الغرابة من جانب السياق الشعري الممثل في الفخر بالذات أو القبيلة أمام الحاكم الأموي في بعض المواطن، "وشعر الفـــرزدق أحسن وأجود وأكثر طلاوة وأبين بلاغة وفصاحة، ولكنه مفارق لحسن الأدب ولمـــا يوجبـــه

---

[1] . ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تحقيق عبد الواحد وافي، ج2. لجنة البيان العربي، ط2، ص588_ ص589.

[2] . الفرزدق: ديوان، م2. ص50. (الطارقين: الضيوف ليلا، المقرور: المصاب بالبرد، الصَّبا: الرياح الشمالية، البوائق: الدواهي).

العقل، لأن العاقل لا يفتخر بحضرة السلطان، ولا يمدح نفسه عند الملوك، وأعقل الناس أخضعهم للسلطان والكبر عليهم هلكة."[1] ومثال ذلك قوله في مدح عمر بن عبد العزيز[2]:

وَمَجدٌ أذودُ الناسَ أن يَلحَقوا بِهِ ... وَما أَحَدٌ أَو يَبلُغَ الشَمسَ نائِلُه

أَنا الخِندِفِيُّ الحَنظَلِيُّ الَّذي بِهِ ... إِذا جَمَعَت رُكبانَ جَمعٍ مَنازِلُه

عَلى الناسِ مالاً يَدفَعونَ خَراجَهُ ... وَقَرمٌ يَدُقُّ الهامَ وَالصَخرَ بازِلُه

أَرى كُلَّ قَومٍ وَدَّ أَكرَمُهُم أَباً ... إِذا ما انتَمى لَو كانَ مِنّا أَوائِلُه

وأخيراً، ما هي دواعي الفخر عند الفرزدق؟

الفرزدق هو همام بن غالب بن صعصعة، كنيته "أبو فراس"، ولد 38 هـ / 658م في البصرة ويعود نسبه إلى سلالة مضر بن نزار من تميم. وتميم من أفصح قبائل العرب في الجاهلية، وينتمي بالتحديد إلى قبيلة بني دارم ذات الشرف والمجد الرفيع، وأبوه غالب من نبلاء وسادة قومه، وقد ورثوا المجد منذ الزمن الماضي، واشتهروا بانتصاراتهم في الحروب، الحنكة، وجودة الرأي، وسعة المعرفة بأخبار العرب، أما جده صعصعة فكَّ حبل الموت عن رقبة الموؤدات قبل مجيء الإسلام.

ألا يحق للفرزدق أنْ يتغنى بمجده العريق أمام خصمه؟

ورث الفرزدق الشرف والسيادة عن آبائه، وانعكست ثقافة المكان_ البصرة، وما يحيط بها "الكوفة والمدينة ومكة والشام"، على روح الفتى الذي تفتحت آفاقه المعرفية، وزودته بالمعرفة الكافية، بالإضافة إلى نهم الشاب المغامر بحب المعرفة، والجري وراءها أنّى كانت. كل هذا كان مدعاة لأن تعلو الأنا على غيرها من الذوات الأخرى.

---

[1] . العسكري، أبو الهلال: الأوائل، تحقيق أسعد طرابزوني الحسني، المدينة المنورة، 1966، ص96.
[2] . الفرزدق: ديوان، م2. ص81.

هذا من جانب ومن جانب آخر، خطَّ الشاعر لقومه ولنفسه صورة علوية خيالية، بعيدة المنال، كصورة القمر والبدر... أما صورته هو، فقد ركز على أنَّه شاعر، موكل بالدفاع عن أصل وشرف قومه، أمام كل من يريد النيل والحط منهم. ويذكر أيضاً أنَّه كريم وشجاع، ولكن يبدو أنَّه قالها في ظروف طارئة وسريعة، ومبالغ بها، فالأبيات المخصوصة في هذا الــصدد قليلة، وهي عبارة عن مقطوعات، ونتف.

القسم الرابع

صورة جرير وأسرته في شعر الفرزدق

صورة جرير وأسرته في شعر الفرزدق

فن الهجاء من الفنون الأدبية الملازمة لفن الفخر، كملازمة الظل لصاحبه، على الرغم من الفرق الكبير بينهما، فعندما نقول أنَّ المبدع يفخر فإنَّه يتبادر إلى الذهن بطريقة لا شعورية الهجاء. وإذا اختص الفخر بمظاهر القوة والجبروت، وظهور الأنا الاستعلائية على غيرها من الذوات الأخرى، فإنَّ الهجاء يأخذ الجوانب السلبية لشخصية خصم المبدع، أليس هو تعبير الشاعر عما يجول بنفسه نحو فرد من الأفراد أو فئة من فئات المجتمع، أخذ منهم موقفاً لا يحبه ولا يرضاه، فيضطر للتخفيف من ألمه المبرح، ودقات قلبه الساخطة، بالكلام السيئ البذيء، الذي يعيد التوازن النفسي إليه.

والفرزدق من الشعراء الذين اهتموا بالهجاء، وهو من أشهر الشعراء الهجائيين في العصر الأموي، ويمكن أنْ نقسم موضوع الهجاء عنده إلى قسمين:

أولاً: هجاء منبثق من الفخر أو العكس، فصورة الفخر في معظم قصائده ملازمة للفخر_ أنَّ الشاعر يقوم بتعداد المناقب والمآثر القديمة، ثم ينتقل فجأة إلى النيل من خصومه. وفي هذا النوع من الهجاء تبرز صورة الأنا بشكل جليٍّ.

ثانياً: هجاء مقذع يتعرض فيه المبدع إلى السبِّ والشتم، وهو أشبه بالطعنات المرة التي يوجهها إلى خصومه للتشهير بهم، والنيل منهم.

ومن أبرز الأسباب التي أعادت أصداء الهجاء إلى العصر الأموي، بعد المحاولة الحثيثة من الدولة الإسلامية في القضاء على الأشكال كافة أو التخفيف منها لأنَّها توقع الكراهية والبغضاء بين أفراد المجتمع الإسلامي؛ وعودة الصراعات السياسية، يقول إيليا الحاوي: "هكذا فلنمو الهجاء في العصر الأموي بواعث متصلة بطبيعة العمل السياسي، إذ كان

أولو السلطة يُذكون الخلافات القبلية، مثيرين الحزازات العريقة بين القبائل ليتسنى لهم إخضاعها أو الإفادة من مساندتها في الحروب. وإذا كان الإسلام قد أخمد جذوة العصبية القبلية، حينا، فقد استثارها الأمويون إذ كان الملك يُقدَّم فيهم على الدين مما جعلهم يقربون التغلبيين على نصرانيتهم، ويبعدون القيسيين، على إسلامهم. فبشر بن مروان دأب على الإغراء بين الشعراء والإيقاع بينهم، مستحثا إياهم على النظم، شاغلا بمنازعاتهم الرعية عن مراقبة أولي السلطة والفتنة عليها. فقد كان يجمع في بلاطه جريرا والفرزدق، وينفذ رسوله إلى جرير بقصيدة الأخطل كي ينقضها، أنّه أغرى بين الأخطل وجرير وسواهما. وهذه إحدى خصائص الدهاء الأموي في السياسة، يشغلون الرعية بالهموم الجانبية الطارئة عن الاهتمام بمصير السلطة والحكم. وربما في إغداق معاوية للأموال على أهل الحجاز وإغراقهم في النعيم والترف لا يعدو هذا الدهاء الصامت العميق، وقد طاب لمعظمهم ذلك العيش، فانصرفوا إلى الزينة والتطيب والملابس الفاخرة واللهو والمجون، يستخفهم الثراء ويطيب لهم عيش الخلو."[1]

وهناك سبب آخر يشير إليه شوقي ضيف، وهو أنَّ فن الهجاء ما كان "إلا هذا الفن الجديد الذي وجدت فيه البصرة كل ما تريد من لهو وتسلية وقطع وقت أو فراغ. فهي اللعبة التي يعجب بها القوم والتي كانوا يخرجون للفرجة عليها في هذا المسرح الكبير، مسرح المربد الكبير الذي كانت تختلف إليه القبائل والجماهير."[2]

وثمة حافز آخر إبداعي وفكري، فمن "المعروف أن الحياة العربية في العصر الأموي قد زخرت بشحنات ثقافية جديدة اتخذت أبعادا فكرية ولغوية وفنية رحبة، فقد نشأ علم الكلام وازدهر في البصرة التي كانت تعتبر [تعد] حلبة النقائض الرئيسة ممثلة في سوق المربد، وإذا

[1] . حاوي، إيليا: فن الهجاء. دار الثقافة، بيروت، 1970، ص187.
[2] . ضيف، شوقي: التطور والتجديد في الشعر الأموي. دار المعارف، القاهرة، ط8، ص 183.

كانت هذه النقائض لم تتأثر على نحو مباشر بذلك النزوع الفلسفي والمنقي المباشر فإن مما لا شك فيه أنه يتضح في تلك القدرة العالية على التخريج والتوليد ونقض الأفكار والتعامل معها بحذق ودربة لم يكونا مألوفين في العصر الجاهلي."[1]

وأهم الأسباب يعود إلى شخصية الفرزدق التي تألف فن الهجاء منذ صغر سنه، "أخبرني هاشم الخزاعي، عن أبي غسان، عن أبي عبيدة قال: قال يونس أبو البيداء: قال الفرزدق: كنت أهاجي شعراء قومي، وأنا غلام في خلافة عثمان بن عفان، فكان قومي يخشون معرة لساني منذ يومئذ، ووفد بي أبي إلى علي بن أبي طالب صلوات الله عليه عام الجمل، فقال له: إن ابني هذا يقول الشعر، فقال: علمه القرآن، فهو خير له."[2]

إذا فالهجاء من طبعه، ولكنه هجاء المتعة وإثبات الذات أمام الآخر_ الخصم، يقول مجيباً جريراً[3]:

فَكَيفَ وَقَد فَقَّأتُ عَينَيكَ تَبتَغي   عِناداً لِنابَي حَيَّةٍ قَد تَرَبَّدا

مِنَ الصُمِّ تَكفي مَرَّةً مِن لُعابِهِ   وَما عادَ إِلّا كانَ في العَودِ أَحمَدا

تَرى ما يَمُسُّ الأَرضَ مِنهُ إِذا سَرى   صُدوعاً تَفَأّى بِالدَكادِكِ صُلَّدا

يستنكر الشاعر موقف جرير ومعاندته له، بعد هجائه المرير، فكان هجاء الشاعر عليه كمن يشق عينيه، فهو ذو أنياب حادة كأنياب الحية التي تبرز لعدوها، فعضة الحية الصماء تكفي في المرة الأولى لقتل المهجو، وتوقعه في الهلاك للمرة الثانية.

[1] . الشنيقي، محمد: في الأدب العربي القديم، م1. دار الأندلس، السعودية، 1997، ص402.
[2] . الأصبهاني، أبو فرج: الأغاني، ج21. ص395.
[3] . الفرزدق: ديوان، م1. ص180_ ص181. (تربد: توثب، الصم: الأطرش، تفأى: تصدع، الدكادك: الأرض الصلبة).

إنَّ الحية التي أسقطها الشاعر على نفسه تمتاز بالدهاء والقوة الكبيرة، فالأرض رمز الثبات والاستقرار تتصدع إذا مشت الحية عليها. إذن فالحية رمز أبدعه الشاعر لتشكيل نص شعري مفعم بالحياة والإثارة.

إنَّ الشاعر أحسن في اختيار ألفاظه وتراكيبه، ففي البيت الأول استخدم "قـد"، وهـو حرف تصديق وتوكيد إذا جاء قبل الفعل الماضي، فـ "قد ففقأت وقد تربد"، ازدادت توكيـداً بدخول قد، هذا من جانب ومن جانب آخر، نرى أنَّ النغمة الموسيقية فـي القـصيدة قويـة، وتمتاز بالحدة والشدة، وانتشار حروف الجهر بشكل مكثف يساعد في توجيه رؤية الـشاعر، ولنضرب على سبيل المثال البيت الثالث، فـ "ر، ي، م، ض، ص، د، و، ع، ول"، أحـرف مجهورة تحتاج إلى القوة والشدة.

يشكل الشاعر صورة نفسه أيضاً بالاعتماد على التـشبيه المعتمـد علـى المـصدر الحيواني (نابا حية)، والطبيعي (تشقق الأرض الصلبة).

يقوم الهجاء في مجملة على الشتم والسب بصور متنوعة، وبأسلوب قريب مـن روح الناس، ومثال ذلك إسقاط الصفات الحيوانية المنفرة علـى ذات المهجـو، لنقلـه مـن عـالم الإنسانية، إلى عالم الحيوانية. يقول في هجاء جرير[1]:

فَكَيفَ تُكَلِّمُ الظَّربى عَلَيها فِراءُ اللُّؤمِ أرباباً غِضابا

يستغرب الشاعر من قوم جرير الذين يتكلمون معهم، فكيف يستطيعون فعل هذا، وهم ذوو رائحة كريهة تشبه رائحة الظربى_ حيوان في حجم الهر تنبعث منه رائحـة كريهـة_ واللؤم يكسو فراءها من كلٍّ جانب.

[1] . الفرزدق: ديوان، م1. ص100، ص101. (العانة: قطيع الحمر الوحشية، اللهاميم: مفردها اللهيم، السيد العظيم، الرغاب: الواسع الخطو، المفقئة: القصائد التي تفقأ العيون، الذناب: الدلو الكبيرة، عبيد وشبث وشهاب: من بني يربوع، طاح: هلك، النساب: النسب).

يلجأ إلى الاستعارة المكنية في وصف رائحة قوم جرير، معتمداً على المصدر الحيواني (ظربى).

..

أَتَطلُبُ يا حِمارَ بَني كُلَيبٍ بِعانَتِكَ اللَّهاميمَ الرِغابا
وَتَعدِلُ دارِماً بِبَني كُلَيبٍ وَتَعدِلُ بِالمُفَقَّأَةِ السِّبابا
فَقُبِّحَ شَرُّ حَيَّينا قَديماً وَأَصغَرُهُ إِذا اغتَرَفوا ذِنابا
وَلَم تَرِثِ الفَوارِسَ مِن عُبَيدٍ وَلا شَبَثاً وَرِثتَ وَلا شِهابا
وَطاحَ ابنُ المَراغَةِ حينَ مَدَّت أَعِنَّتَنا إِلى الحَسَبِ النِّسابا

ينتقل من صورة الظربى إلى الحمار، ومعروف أنَّنا عندما نقول فلان حمار، أي أنَّه لا يعقل ولا يملك أياً من المشاعر والأحاسيس التي يمتلكها الناس الآخرون. فيستنكر الفرزدق مرة أخرى في صيغة السؤال "أتطلب"، وأسلوب النداء "يا حمار"، ولو أمعنا النظر في قوله: "أتطلب يا حمار" نجد أنَّ الأسلوب متناقض، فالسؤال موجه للقريب، والنداء "يا" للبعيد، ولكن هذا ما أراده الشاعر، فجرير بعيد كل البعد في الوصول إلى مجد بني دارم، ولذا نعته بالحمار لجهله وأمنياته المستحيلة.

يحاول جرير أنْ يعادل بين نسب الفرزدق العالي والشريف، ونسبه الوضيع، من وجهة نظره، وكذلك بين شعره المنحط وشعر الآخر الخالد. ولكن هيهات له هذا المقارنة، فالعدل بعيد كلّ البعد عنه، ولذا كرره في بداية الشطر الأول، وبداية الشطر الثاني في البيت نفسه، ليؤكد استحالة تحقيق المساواة بينهما في أي وجه من الوجوه. فكيف يمكن أنْ تتحقق المساواة والاختلاف بين الفريقين كبير، فقوم المهجو شرُّ الناس قديماً، وأصغرهم دلوا عند استقاء الماء، وهنا، كناية عن البخل، وهي من الصفات المنفرة عند العربي قديماً وحديثاً.

وثمة فارق آخر مهم، فمن عوامل القوة التي تبعث في نفس صاحبها الشعور بالأنفة والكبرياء، وهو الفروسية والشجاعة، فالمهجو ليس من أحفاد الفوارس والسادة_ عبيد، شبث، وشهاب، وهم من فرسان بني يربوع. إذن فالنسب والحسب العريق دواع مهمة لظهور الأنا، وفقدها يساوي الهلاك والموت.

ويستمر في إسقاط الصفات الحيوانية على خصمه جرير..

ذُبابٌ طارَ في لَهَواتِ لَيثٍ   كَذاكَ اللَيثُ يَلتَهِمُ الذُبابا

يستقي صورة المهجو من عناصر الطبيعة الحية، لتكون أكثر قرباً وواقعية إلى عقل المتلقي، وأكثر تأثيراً في روح الطرف الآخر، وينقلنا إلى منظرين متنافرين في عقلية الإنسان، الأول يثير الاشمئزاز والتقزز "الذباب"، والآخر يبعث الإعجاب والقوة "الليث"، فقوم جرير ذباب، وقوم الفرزدق أسود في القوة. إنَّ هاتين الصفتين مركز اهتمام الذات الشاعرة، وقد ارتأت أنْ تحفرهما في قلوب المتلقين، فكررتا في البيت الشعري مرتين، كما ويكسبان التآلف والانسجام في النغم الموسيقي.

ويستنكر فخره بنفسه وهو عبد[1]:

وَفَخرُكَ يا جَريرُ وَأَنتَ عَبدٌ   لَغَيرِ أَبيكَ إِحدى المُنكَراتِ

تَغَنّى يا جَريرُ لِغَيرِ شَيءٍ   وَقَد ذَهَبَ القَصائِدُ لِلرُواةِ

فَكَيفَ تَرُدُّ ما بِعُمانَ مِنها   وَما بِجِبالِ مِصرَ مُشَهَّراتِ

إنَّ الخيال يقوم بدور طليعي في أبيات الهجاء، وخصوصاً إذا أراد الشاعر أنْ يفحم خصمه بسرعة كبيرة، فإنَّ إعمال الفكر ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها. وهنا، يشبه جرير بالعبد الذليل، الذي يتنكر لأصله ونسبه، فيلحق منبته بأناس آخرين، ويبدأ في الافتخار بالنسب

---

[1]. الفرزدق: ديوان، م1. ص110.

الجديد، ولكن الفخر بعيد كل البعد عن المهجو "يا جرير"، لأنَّ الإنسان مهما تنكر لشجرته فإنَّه يرد إليها. ويشير الفرزدق إلى أنَّ الافتخار لغير الأب الحقيقي إحدى المنكرات، التي يجب على الشخص تفاديها، وفي الواقع، إنَّ الفخر كلُّه منكر.

ويطلب منه بعد ذلك أنْ يقصدَ أيَ شيءٍ آخر يسكته فيها غير قصائده، فقصائده تناقلها الرواة، وذاع صيتها في المشرق والمغرب، في عُمان وجبال مصر، فلا مجال لطيها ونسيانها بعد أنْ حفرت في ذاكرة المتلقين.

ومن الأمور التي يعنى بها العربي القديم، وهي من مستلزمات القوة وحفظ الأنا الاجتماعية من المخاطر، والكرم، والمروءة، والشجاعة... يقول الفرزدق في هجاء جرير[1]:

أَيَطلُبُ مَجدَ بَني دارِمٍ   عَطِيَّةُ كَالجُعَلِ الأَسوَدِ

..

سَأَرمي وَلَو جُعِلَت في اللِثا   مِ وَرُدَّت إِلى دِقَّةِ المَحتِدِ
كُلَيباً فَما أَوقَدَت نارَها   لِقِدحِ مُفاضٍ وَلا مِرفَدِ
وَلا دافَعوا لَيلَةَ الصارِخيـ   ـنَ لَهُم صَوتَ ذي غُرَّةٍ مَوقِدِ
وَلَكِنَّهُم يَلهَدونَ الحَميـ   ـرَ رُدافى عَلى الظَهرِ وَالقَردَدِ
عَلى كُلِّ قَعساءَ مَحزومَةٍ   بِقِطعَةِ رِبقٍ وَلَم تُلبَدِ

يبدأ الشاعر بالسؤال الاستنكاري من والد جرير_ عطية "أيطلب"، الذي يريد الوصول إلى مجد بين دارم، وهذا أمر مستحيل. ويرسم صورة كريهة المنظر له، فهو مثل الجعل الأسود، والجعل بهيمة صغيرة، وهنا، كناية عن الرجل الأسود_ يشبه والد جرير من خلال

[1] . الفرزدق: ديوان، م1. ص174_ ص175. (أرمي: أقول الشعر، المحتد: الأصل، قدح المفاض: السهم الذي يلعبون به الميسر، المرفد: الضيافة، يلهدون: يسوقون الحمير مترادفين، القردد: موضع الركوب على ظهر الحيوان، القعساء: مائلة الرأس والظهر والعنق، تلبد: لم يشد عليها اللبد).

المصدر الحيواني (جعل). ومما يلفتنا في البيت الأول أسلوب التقديم التأخير في قوله "أيطلب مجدَ بني دارم عطيةُ"، فالأصل أنْ يقول الشاعر "أيطلب عطيةُ مجدَ بني دارم"، فأخر الفاعل "عطية"، وقدم المفعول به "مجد" للضرورة الشعرية، بالإضافة إلى أهمية المفعول به في نظر الفرزدق.

ويقطع في البيت الثاني، على نفسه عهداً بنظم القصائد في هجاء وقذف اللئام، وذوي الأصل الذليل. والغريب في لغة الشاعر قوله "سأرمي ولو جعلت.."، فيظن القارئ منذ الوهلة الأولى أنّه سيقول "سأرمي ولو جعلت في الكرام.."، ولكنه يكسر التوقع لدى المتلقي بأسلوب جميل وفذ، و"سـ" ففي قوله "سأرمي"، تدل على الزمن القريب_ أنّه عما قريب سينظم شعراً يحط من شأنهم، ومعنى البيت لم ينته، هنا، فما يزال المتلقي ينتظر المفعول به الذي جاء في البيت التالي "سأرمي كليباً".

ولكن، لماذا يريد هجاء كليب؟، يود هجاءهم لعدة أسباب، من أبرزها صفة البخل المتجذرة في عروقهم، والبخل من العادات المذمومة عند الناس، وخصوصاً في الزمن القديم، وذلك لظروف بيئية حتمت عليهم الكرم والبعد عن البخل، ولا نتصور أنَّ الكرم وصل إلى الذروة كما يشعرنا به الشعراء الذين يتغنون بكرمهم وكرم قبيلتهم، فـ "هذا الادعاء لم يكن دائما صادقا، لأن المحل والقحط يجعل النفوس أشد حرصا واقتصادا وخوفا من الضبع التي تأكل الزرع والضرع."[1] ولكن، "حرص العربي على الافتخار بالكرم والتمدح به يدل على أنه أمر مرغوب فيه ولا يتحقق إلا لماما، ولو كان الكرم سائداً، أو كثيراً ما حرص العربي عليه وهذا الحرص وما أكثروا من المدح به إذ الأمر المعتاد لا يمدح به الرجل، وإنما يمدح بما

---

[1] . أبو سويلم، أنور: المطر في الشعر الجاهلي. دار عمار، عمان، ط1، 1987، ص30.

يخالف الواقع المشاهد."[1] ولو فرضنا وجود الكرم بهذه الصورة، فثمة سؤال آخر يطرح نفسه، الأحوال الاقتصادية السيئة الناجمة عن عوامل الفقر والجوع من أين تأتي، والكرم يعم الأرض؟.

إنَّ الفرزدق في هجاء خصمه على وعي تام من أين يبدأ، وأين ينتهي، فهو لا يهجو إلاّ هجاءً لاذعاً يدخل في صميم المهجو، فقوم جرير لم يقدموا لحوم إبلهم للضيف الطارق، وهم أيضاً لا يلبون نداء المستغيث، الذي يطلب النجدة أيام الحرب، فهم جبناء يخافون خوض المعارك، ومشاركة المقاتلين فيها، وكيف سيتسنى لهم عمل ذلك، وهم يمتطون الحمير مترادفين على ظهورها، فغدت منحنية الظهر، لكثرة ما تتعرض للذل والهوان، ولا يوجد لبد على متنها يمكن أنْ يوفر لها أدنى درجات الحماية.

الطريف في أسلوب الشاعر، لجوؤه إلى أسلوب النفي، فلم يقل إنَّهم بخلاء وجبناء، وإنما قال "فما أوقدوا نارها، ولا مرفد، ولا دافعوا"، وهذا المنهج أشدُّ تأثيراً في متلقي العمل الأدبي.

..

وَكانَ جَريرٌ عَلى قَومِهِ ... كَبَكرِ ثَمودٍ لَها الأَنكَدِ*

رَغا رَغوَةً بِمَناياهُمُ ... فَصاروا رَماداً مَعَ الرِّمدَدِ

وَتَربُقُ بِاللُؤمِ أَعناقَها ... بِأَرباقِ لُؤمِهِمِ الأَتلَدِ

إِلى مَقعَدٍ كَمَبيتِ الكِلا ... بِ قَصيرٍ جَوانِبُهُ مُبلِدِ

يُواري كُلَيباً إِذا اِستَجمَعَت ... وَيَعجِزُ عَن مَجلِسِ المُقعَدِ

---

[1] . عجلان، عباس: الهجاء الجاهلي. ص102.

* . بكر ثمود: الناقة التي عقرت فمات بها أهل ثمود، رغا: صوت، الرمدد: الرماد، الأتلد: القديم، مبلد: ملازم للبلد، استجمعت: ذهبت كلها، المقعد: المصاب بداء القعاد).

يتحول الشاعر من قوم جرير إلى جرير، باستخدام أدلة عقلية مستمدة من قصص الأنبياء الواردة في القرآن الكريم، وهي أكثر إقناعاً للمتلقي لأنَّ مصدرها موثوق به. فجرير ألحق بقومه الهلاك بسبب القصيدة التي هجا بها الفرزدق، فكان كعاقر ناقة ثمود حين رفع صوته فأهلك قومه، وجعلهم رماداً منثوراً، فالموضوع من الصفات الإنسانية، والمصدر من عالم الثقافة (بكر ثمود).

ويضع صوراً أخرى ساخرة لقوم المهجو، فأعناقهم موثقة برباط من اللؤم المتين، الذي لا مجال للفكاك منه لأنه قديم ومتأصل فيهم. وهم يعيشون في بيوت كبيوت الكلاب، ويقيمون فيها قسراً لا يغادرونها إلى أي بلد آخر. فالصورة مشكلة من موضوع الصفات الإنسانية (مقعد)، ومن مصدر الحياة اليومية (مبيت الكلاب).

ويشكل الصورة أيضاً من خلال الطباق في قوله: "مقعد ويعجز"، فيؤكد صفة الكسل وداء القعود في موضعين.

ويقول أيضاً مكرراً بيتهم الذي يشبه بيت الكلب، مع رسم صور سلبية وساخرة لجرير[1]:

مِن عِزِّهِم جَحَرَت كُلَيبٌ بَيتَها زَرباً كَأَنَّهُمُ لَدَيهِ القُمَّلُ

ضَرَبَت عَلَيكَ العَنكَبوتُ بِنَسجِها وَقَضى عَلَيكَ بِهِ الكِتابُ المُنزَلُ

أَينَ الَّذينَ بِهِم تُسامي دارِماً أَم مَن إِلى سَلَفي طُهَيَّةَ تَجعَلُ

إنَّ الفرد، في نظر الشاعر، يستمد العزة والكبرياء من قبيلته العريقة، ويشعر بالهوان والذل منها أيضاً، ويضع الفرزدق يديه على الجروح المؤلمة، التي تدخل إلى الجذور، وتغرس القهر والذل في نفس المهجو، وتقوم المقارنة بين طرفين من الأطراف، على تجلية

[1] . الفرزدق: ديوان، م2. ص155_ ص160.

الجروح بشكل عام، لأنَّ المقارنة تعزز الصفات السلبية للطرف المهجو، بينما تثبت المزايا الايجابية للهاجي. ونركز في هذا الصدد على الطرف الأول، ففي الأبيات السابقة، يحط من قيمة أهل المهجو، في ضوء مشابهتهم للحشرات والحيوانات المقززة، فبيوتهم كالزريبة، وهم فيه كالقمل في صغر الحجم. ومما يرفع الأمر هواناً العنكبوت التي حاكت خيوطها عليه، فكتب الذل في الكتاب لهم. ويسأل بعد ذلك سؤالاً استنكارياً، يكشف فيه الفرق الكبير بين مجد قومه الذي يتعالى بفضل دارم قبيلته، وطهيّة من قبائل بني تميم، وبين مجد قوم جرير.

يشكل الشاعر صورة تبعث في النفس السخرية والذل والتحقير، فهم في بيتهم الذي يشبه الزريبة كالقمل، إذا يعتمد في تصوير الإنسان على المصدر الحيواني.

..

وَشُغِلتَ عَن حَسَبِ الكِرامِ وَما بَنَوا ... إِنَّ اللَئيمَ عَنِ المَكارِمِ يُشغَلُ

إِنَّ الَّتي فُقِئَت بِها أَبصارُكُم ... وَهِيَ الَّتي دَمَغَت أَباكَ، الفَيصَلُ

يشير أنَّ الخسة واللؤم في طبع جرير، شغلاه عن المجد والمكارم الرفيعة. ولعل هذا من أهمِّ الأسباب التي دفعته إلى هجائهم، فلو أنَّهم لا يستحقون هذا لما هجاهم بتلك القصائد التي أعمت أعينهم، ووسمت والده بالعار الذي لا يُمْحَى.

يكرر كلمة "شغل" بصيغتين "شغلت ويشغل"، أو ما يسمى "رد العجز على الصدر"، لأهمية الكلمة في نفس الشاعر.

..

إِنَّ اِستِراقَكَ يا جَريرُ قَصائِدي ... مِثلُ اِدِّعاءِ سِوى أَبيكَ تَنَقُّلُ

وَاِبنُ المَراغَةِ يَدَّعي مِن دارِمٍ ... وَالعَبدُ غَيرَ أَبيهِ قَد يَتَنَحَّلُ

لَيسَ الكِرامُ بِناحِليكَ أَباهُمُ ... حَتّى تُرَدُّ إِلى عَطِيَّةَ تُعتَلُ

وَزَعَمتَ أَنَّكَ قَد رَضيتَ بِما بَنى   فَاصبِر فَما لَكَ عَن أَبيكَ مُحَوَّلُ

وَلَئِن رَغِبتَ سِوى أَبيكَ لِتَرجِعَن   عَبداً إِلَيـــهِ كَأَنَّ أَنفَـــكَ دُمَّـــلُ

يتهم جرير بسرقة قصائده، وينتحل والداً غير والده الحقيقي، فالسرقة والانتحال مـــن طبعه. ويدعي الانتساب إلى بني دارم، لأنَّ أباه عبد، والعبد يتنكر في العـــادة إلـــى أصـــله، ويبحث عن أصل جديد يكسبه الرفعة والشعور بالأنا.

صفة الافتراء والادعاء سمة ملازمة للمهجو، ولذا نظر إليها بجدية عالية، فكرر هذه الفكرة في أكثر من بيت شعري، وبألفاظ مختلفة.

يشبه الشاعر سرقة جرير قصائده، بادعائه أباً غير أبيه، فالموضوع والمـــصدر مـــن الصفات الإنسانية، وربط بينها بـــ "مثل"، ويسمى هذا النوع بالتشبيه التمثيلي.

توحي الألفاظ التالية "ادعاء، يدعي، وزعمت"، بعدم رضا جرير النفسي عن نـــسبه، وربما أنَّ هذه الطريقة هي من أفضل السبل التي يسير فيها الفرزدق للتفوق على خصمه، لأنَّ جريراً _في نظره_ ينتمي إلى بني يربوع وهي من أحقر قبائل بني تميم. بينما ينتمي الفرزدق إلى أشرفها وأكرمها، والكرام يرفضون أنْ يلتحق الوضيع بنسبهم، ومهما حـــاول المـــرء أنْ يتنكر لأصله فإنَّه راجع إليه لا محالة، فالأصل عين الإنسان التي يرى الأشياء فيها.

يكرر الشاعر سمات المهجو مرة ثانية، ولكن بأسلوب فني جديد، يجيب فيه جريـــراً قائلاً[1]:

رَأى عَبدُ قَيسٍ خَفقَةً شَوَّرَت بِها   يَدا قَـــابِسٍ أَلوى بِهـــا ثُمَّ أَخمَدا

أَعِد نَظَراً يا عَبدَ قَيسٍ فَرُبَّمـــا   أَضاءَت لَكَ النارُ الحِمـــارَ المُقَيَّدا

حِمارُ كُلَيبِيِّينَ لَـــم يَشهَدوا بِـــهِ   رِهاناً وَلَم يُلفَوا عَلى الخَيلِ رُوَّدا

[1] . الفرزدق: ديوان، م1. ص180. (عبد قيس: رجل من عدي، شورت بها: رفعتها على النار، القابس: طالب النار، ألوى: أشار، لم تعد: لم تزر، الكمي: الشجاع).

عَسى أَن يُعيدَ الموقِدُ النارَ فَالتَمِس   بِعَينَيكَ نارَ المُصطَلي حَيثُ أَوقَدا

فَما جَهِدوا يَومَ النِّسارِ وَلَم تَعُد   نِساؤُهُمُ مِنهُم كَمِيّاً مُوَسَّدا

يسقط الفرزدق ما في دخيلته من هجاء على عبد قيس، وهي إحدى القبائل المجاورة لتميم. ويبدأ قصيدته بالفعل "رأى"، الذي لا يحتمل الكذب، لأنَّ الرؤية بصيرية، ومشاهدة الأنا للآخر بأم أعينها، وليست كالسماع أو النقل. ويتضح في ضوء السياق، أنَّ عبد قيس كان مسافراً في غياهب الدجى، فما أنْ استبشر برؤية النار، التي توقد للسيارة في الليل، لكي لا يضلوا طريقهم، وهي من جانب آخر رمز للكرم والضيافة؛ أخمدت، ويدل هذا على أنَّ أصحاب النار بخلاء، لا يستقبلون طارق الليل المحتاج.

ويعيد الشاعر الفكرة السابقة في البيت التالي، على صيغة الأمر، فيأمر المخاطب أنْ ينظر مرة أخرى عسى أنْ يضيء أصحاب الحمير النار، ثم يكشف عن أصحاب الحمار، وهم بنو كليب، الذين لم يراهنوا عليه ولو مرة، ولم يرتادوا المراعي الخصبة بالخيول، فموضوع الصورة من الصفات الإنسانية، ومصدرها العالم الحيواني (حمار).

نلحظ أنَّ همَّ الفرزدق هو إثبات صفة البخل لقوم المهجو، ومما يؤكد ذلك تكرار الفكرة في البيت الرابع، بأسلوب الترجي "عسى أنْ يعيد الموقد.."، غير أنَّ النار توقد في مكان آخر، تخلصاً من متاعب الضيافة من وجهة نظر الهاجي.

ولم يكتف بشتمهم بالبخل، بل نعتهم بالجبن، فلم يشاركوا في يوم النسار، وهو يوم من أيام العرب لبني غطفان وأسد وطيء، ونساؤهم لم يزرن ما أصيب من الفرسان في ساحة الوغى.

وهناك بعض الألفاظ التي شكلت الصورة الشعرية، منها الانتقال من الفعل الماضي "رأى"، إلى فعل الأمر "أعد"... وكذلك العناية بأسلوب النفي في قوله: "فما جاهدوا ولم تعد"، فهذا الأسلوب أكثر تأثيراً في نفس المتلقي من أسلوب الإثبات.

ويقول في الهجاء[1]:

أرى اللَيلَ يَجلوهُ النَهارُ وَلا أرى ... عِظامَ المَخازي عَن عَطِيَّةَ تَنجَلي

أَمِن جَزَعٍ أن لَم يَكُن مِثلَ غالِبٍ ... أبوكَ الَّذي يَمشي بِريقٍ مُوَصَّلِ

ظَلِلتَ تُصادي عَن عَطِيَّةَ قائِماً ... لِتَضرِبَ أعلى رَأسِهِ غَيرَ مُؤتَلِ

لَكَ الوَيلُ لا تَقتُلْ عَطِيَّةَ إنَّهُ ... أبوكَ ولَكِن غَيرَهُ فَتَبَدَّلِ

يقدم الشاعر صورة واقعية قبل الولوج إلى مخازي والد جرير المستقرة، مهما تقدم الزمان وتغير المكان؛ كصورة تعاقب الليل والنهار في حركة مستمرة، وخص، هنا، النهار يجلو الليل، لتتناسب مع الموقف الشعري المعبر عنه، فالليل يساوي المخازي، ولكن الفرق بينهما البشرى أو النور المنفلج عنه، أما المخازي فثابتة.

وتصل درجة التوتر إلى الذروة، فيسأل الفرزدق جريراً "أمِنْ جزع ظللتَ تصادي.."، فوالد جرير يحمل حبل حمار، ولن يستطع الوصول إلى غالب ومجده التليد، وعندما أدرك جرير استحالة تحقيق هذا الهدف، ودَّ لو يقتل أباه من أعلى رأسه لحقارة نسبه الذي أورثه إياه. ولكن الفرزدق يدعو عليه بالويل والهلاك، وينهاه عن قتل عطية، لأنَّه أبوه، وإنما يستبدله بأبٍ آخر أرفع مكانة ورتبة، ولذا نراه يكرر الاسم "عطية" في أكثر من موضع.

ويقول أيضاً[2]:

ألا إنَّ ميراثَ الكُلَيبيِّ لِابنِهِ ... إذا ماتَ رِبقاً ثَلَّةٍ وَحَبائِلُه

---

[1] . الفرزدق: ديوان، م2. ص177. (تصادي: تداري، غير مؤتل: غير متراجع).
[2] . الفرزدق: ديوان، م2. ص170_ ص174.

فَأَقبِل عَلى رِبقَي أَبيكَ فَإِنَّما ... لِكُلِّ اِمرِئٍ ما أَورَثَتهُ أَوائِلُه

تَسَربَلَ ثَوبَ اللُؤمِ في بَطنِ أُمِّهِ ... ذِراعاهُ مِن أَشهادِهِ وَأَنامِلُه

كَما شَهِدَت أَيدي المَجوسِ عَلَيهِمُ ... بِأَعمالِهِم وَالحَقُّ تَبدو مَحاصِلُه

عَجِبتُ لِقَومٍ يَدَّعونَ إِلى أَبي ... وَيَهجونَني وَالدَهرُ جَمٌّ مَجاهِلُه

فَقُلتُ لَهُ رُدَّ الحِمارَ فَإِنَّهُ ... أَبوكَ لَئيمٌ رَأسُهُ وَجَحافِلُه

يستهتر الشاعر في البيت الأول وبشكل عام، من ميراث الكليبي_ فرد يعيش بين أحضان قبيلة بني كليب؛ الذي لا يعدو سوى حبل مهترئ، وقطيع من الخراف. ثم ينتقل إلى أسلوب الأمر من الأعلى منزلة إلى الأدنى درجة، إلى خصمه "جرير"، ويأمره أنْ يقبل على حبل أبيه المهترئ، فهو ميراثه الوحيد المتبقي له في هذه الدنيا.

يرسم في البيت الثالث صورة طريفة وغريبة لصفة اكتسبها الخصم بالوراثة من ناحية أبيه، ألا وهي اللؤم، فللؤم ثوب يلبسه المرء_ أنَّ الشاعر نقل اللؤم من عالمه المعنوي إلى العالم المادي المحسوس، ومما يقوي هذه الصور، آثاره الظاهرة على أنامله وذراعيه، التي تشهد أيضاً بصحة ما يقوله. ويدعم في البيت التالي وجهة نظره، بشهادة الديانات الأخرى على سمة اللؤم كالمجوس، فالمجوس تقف جنباً إلى جنب في تقوية وتأكيد ما يذهب إليه.

ثم يتعجب من بني كليب الذين يدَّعون انتماءهم إلى أبيه، والإنسان في واقع الأمر، لا يغير نسبه إلاّ للسادة والأشراف، أو مَنْ هم أعلى درجة من قومه، ثم ما يلبثون أنْ يهجوه. ويحاوروه بعد ذلك بأسلوبي الأمر، والخبر "فقلت له، ردَّ، وفإنَّه أبوك"، مما يضفي على النص الشعري الحركة والتألق. ولكن، ماذا يقول له؟ يأمره متهتكاً أنْ يرد الحمار، لأنَّه أبوه اللئيم من رأسه إلى أسفل قدمه، وقد استعاض عن القدم بجحافل البعير، ولا أعتقد أنَّ الفرزدق كان

واعياً في أسلوبه، ولا يعد هذا عيب "الاستدعاء"، للضرورة الشعرية، وإنما ليؤكد السمات الحيوانية التي يمتاز بها والده، أليس هو "حمار".

نلحظ أنّ الشاعر نوع في استخدام الأساليب الشعرية، كالتكرار في قوله "ربقا، ربقي" و"اللؤم، لئيم"، و"أشهاده، شهدت"؛ والحكمة في قوله "والحق تبدو محاصله، والدهر جمٌّ مجاهله".

يحتوي المقطع السابق على مجموعة من الصور التشبيهية المختلفة في الموضوع والمصدر، فاعتمد في موضوع اللؤم، وهو من الصفات الإنسانية، على عالم الحياة اليومية (الثوب)، وكذلك الأمر في والد جرير المشكل بالمصدر الحيواني (حمار)، كلُّ هذا ليقدم صورة ساخرة، ومثيرة للضحك والعجب في نفس المتلقي، من أجل إحباط نفس الخصم، ويضاف إلى هذا استخدام التشبيه الضمني في قوله:

كَما شَهِدَت أيدي المُجوسِ عَلَيهِمُ   بِأَعمالِهِم وَالحَقُّ تَبدو مَحاصِلُه

فمصدر الصورة في هذا البيت "الحق تبدو محاصله"، من أجل توضيح الموضوع المراد في قوله: "كما شهدت أيدي المجوس"، باستخدام التشبيه الضمني.

ويعود مرة أخرى وبتشكيل شعري جديد في القصيدة نفسها، إلى تأكيد أفكاره السابقة، وزيادة عورات أخرى تقلل من شأن مهجوه ونسبه الحقير الذي يود الفكاك منه بأي طريقة.

..

تَرَكنا جَريراً وَهوَ في السوقِ حابِسٌ   عَطِيَّةَ هَل يَلقى بِهِ مَن يُبادِلُه

فَقالوا لَهُ رُدَّ الحِمارَ فَإِنَّهُ   أَبوكَ لَئيمٌ رَأسُهُ وَجَحافِلُه

وَأَنتَ حَريصٌ أَن يَكونَ مُجاشِعٌ   أَباكَ وَلَكِنَّ اِبنَهُ عَنكَ شاغِلُه

وَما أَلبَسوهُ الدِرعَ حَتّى تَزَيَّلَت   مِنَ الخِزيِ دونَ الجِلدِ مِنهُ مَفاصِلُه

وَهَل كـــانَ إلّا ثَعلَباً راضَ نَفسَهُ   بِمَوجٍ تَســـامى كَالجِبـــالِ مَجاوِلُه*

ينتقل الشاعر، هنا، من ضمير المفرد إلى ضمير الجمع، "تركنا، فقالوا، ألبسوه.."، ليؤكد آراءه السابقة على لسان غيره، الذين لم يكشف القناع عن شخصياتهم. فيبدأ قطعة الاستهتار بكره جرير إلى نسبه الخسيس، الذي يريد الخلاص منه، فيغدو كأي سلعة أو حيوان يجلبها مالكها للتخلص من شرها الدنيء، فجرير حابس عطية في السوق باحثاً عن مَنْ يبادله فيه، لأنَّ اللؤم ظاهر على رأسه وقدمه، وهو يتطلع إلى آباء قبيلة الفرزدق "مجاشع"، آملاً في اللحاق بأصلهم الشريف، ولكن الشاعر يشغله ويبدد له فكرته.

ثم يتحدث عن خوفه الشديد الذي انهارت مفاصله بسببه، وينفي أنْ يكون لبس الدرع والمشاركة في الحروب من أسباب ذلك. ويضاف إلى ذلك أنَّه ثعلب اعتاد المكر والخديعة، فمصدر الصورة من العالم الحيواني، وموضوعها الصفات الإنسانية.

..

جَبانـــاً وَلَم يَعقِد لِسَيفٍ حِمـــالَـــةً   وَلَكِن عِصـــامُ القِربَتَينِ حَمائِلُـــه*

يَظَلُّ إِلَيهِ الجَحشُ يَنهَقُ إِن عَلَت   بِهِ الريحُ مِن عِرفانِ مَن لا يُزايِلُه

ويستمر في التعرض له بالمسبات التي كرهها العربي القديم، كالجبن في حمل السيف، وإنما ألف حمل قربة الماء، ونهيق الحمار الذي ينجده حين تعصف الريح.

ويقول كذلك يعيره بضربه الأسير الرومي[1]:

فَهَل ضَربَةُ الرومِيِّ جاعِلَةٌ لَكُم   أَباً عَن كُلَيبٍ أَو أَباً مِثلَ دارِمِ

فَإِنَّــكَ كَلبٌ مِن كُلَيبٍ لِكَلبَــةٍ   غَذَتكَ كُلَيبٌ في خَبيثِ المَطاعِمِ

*. مجاوله: من تحرك في كل مكان.

*. عصام: حبل تحمل به القربة على العنق، الحمالة: ما يحمل به السيف ويعلق على الجسم.

1. الفرزدق: ديوان، م2. ص321.

إنَّ الأصل في نظر الفرزدق، أنْ يفك الإنسان أسر الأسير، ولا يقتله كما فعل جرير، ثم أنَّ ضربة الرومي لا تجعل له أباً مثل دارم. فهو لا يعدو سوى كلب من جهة أبيـه وأمـه وقبيلته.

يتمثل التشكيل في هذا البيت من خلال الاستفهام الاستنكاري، فيستنكر الشاعر مـن جرير الذي يفتخر بضربة الرومي، لأنّها ضربة لا تجعل له أباً مثل كليب، وكذلك الأمر فـي استخدام إنَّ في البيت الثاني للتأكيد على أنَّ جريراً يشبه المصدر الحيواني (الكلب) على سبيل السخرية، ولا يكتفي الفرزدق بهذا الأمر، وإنّما يذكر أنَّه كلب من كلبة. ونلحظ أنَّ لغته أقرب إلى اللغة الشعبية "بأنّك كلب من كليب".

ويقول في التقليل من شأنه[1]:

اِخسأْ كُلَيبُ فَإِنَّ اللَهَ أَنزَلَكُم قِدماً مَنازِلَ إِذلالٍ وَتَصغيرِ

يزجر ويحقر الفرزدق جريراً بقوله "إخسأ، وكليب"، ويؤكد ذلك بحرف التوكيد "إنَّ"، فالله تعالى جعلهم أذلاء وصغراء في أعين الناس.

وأخيراً يشكل الشاعر صورة مزرية لخصمه اللدود، ويضع يده على البصمات التـي يتعرى منها الإنسان العربي القديم، كالجبن، والبخل، والنسب الوضيع... وتقع الصورة بـين الواقع والخيال، فجرير ينتمي إلى بني يربوع، وهي من أقل البيوت شأناً في بني تميم، فـي نظر الفرزدق، ولكن من ناحية أخرى لا نظن أنَّ جميع ما أورده الفرزدق فـي النيـل مـن خصمه هو حقيقة، كقوله مثلاً في تصوير جرير بأنَّه جبان أو حمار أو كلب، فكلّ هذا لا يعدو إلاَّ أساليبَ وأدواتٍ يسخرها الشاعر للحط من قيمة الخصم المقابل.

[1] . الفرزدق: ديوان، م1. ص216.

ونلحظ أيضاً تركيز الفرزدق على رسم صور ساخرة ومضحكة، أخرجت جريراً من إطار الإنسانية، إلى البيئة الحيوانية، ويُزّوِر الواقع، في سبيل إفحام خصمه، كوصف قوم جرير بالجبن، ومعروف أنَّ بني يربوع شجعان وفرسان، أكثر من قومه الأثرياء.

القسم الخامس

صور أخرى

صور أخر

ثمة صور أخر، تكشف القناع عن واقع الحياة الاجتماعية والنفسية للفرزدق، وتعتمد اعتماداً كلياً أو جزئياً على الخيال. فالخيال يدخل في كل موضوع شعري، وهو أساس تفوق الشاعر على أقرانه، إذا أحكم صنع نسيج الصورة، ومن تلك الصور

أولاً: صورة المرثي: يعبر الراثي عن مشاعره وأحاسيسه تجاه المرثي، وسنعتمد في بيان ذلك على تشكيل الصورة الموسيقية_ داخلية وخارجية. يقول الفرزدق[1]:

1) نامَ الخَلِيُّ وَما أُغَمِّضُ ساعَةً   أَرَقاً وَهاجَ الشَّوقُ لي أَحزاني

2) وَإِذا ذَكَرتُكَ يا ابنَ موسى أَسبَلَت   عَيني بِدَمعٍ دائِمِ الهَمَلانِ

3) ما كُنتُ أَبكي الهالِكينَ لِفَقدِهِم   وَلَقَد بَكَيتُ وَعَزَّ ما أَبكاني

4) كَسَفَت لَهُ شَمسُ النَهارِ فَأَصبَحَت   شَمسُ النَّهارِ كَأَنَّها بِدُخانِ

5) لا حَيَّ بَعدَكَ يا ابنَ موسى فيهِمُ   يَرجونَهُ لِنَوائِبِ الحَدَثانِ

نظم الشاعر قصيدته السابقة على موسيقى بحر الكامل "وهو أجود في الخبر منه في الإنشاء وأقرب إلى الشدة منه إلى الرقة."[2] ولم يلتزم الفرزدق، هنا، بالتفعيلة الأساسية وهي "مُتَفاعلن" في كل الأشطر الشعرية، بل أدخل الزحافات والعلل التي ينماز بها بحر الكامل.

ولنرى على سبيل المثال كيف جاءت الموسيقى الخارجية_ الوزن في البيت الأول:

نامَ الخَلِيُّ وَما أُغَمِّضُ ساعَةً   أَرَقاً وَهاجَ الشَوقُ لي أَحزاني

متْفاعِلن/ متَفاعِلن/ متَفاعِلن   متَفاعِلن/ متَفاعِلن/ متْفاعِلْ

---

[1] . الفرزدق: الديوان، م2. ص325.

[2] . البستاني، سليمان: إلياذة هوميروس، م1، دار المعرفة، بيروت، [د.ت]، ص92.

مضمـــر/ سالـــم/ سالـــم سالـــم/ سالـــم/ مضمر مقطوع

تأتي الزحافات والعلل عفوية الخاطر، فلم يقصد الشاعر أنْ يعدد إيقاعه الموسـيقي، وإنما حتمت عليه عواطفه وانفعالاته هذا التنوع. فالشاعر، هنا، بين نقيضين؛ بين الحياة الدنيا والحياة الآخرة، بين البقاء والفناء. فالموت يهلك أعز الناس على قلوبنا، ولا تبقى إلا الذكرى، والمعاناة. فالشاعر في حالة أرق دائم لا تغمض عينيه طول الليل، فصورة المرثي _محمد بن طلحة، الناقد المشهور، لا تفارقه، وأشواقه الشديدة لرؤيته تثير أحزانه، وهو كلما تذكره فـإنَّ دموعه الغزيرة تغطي عينيه، فلا يستطيع رؤية من حوله. إذا هذا المرثـي يهـيج أشـجانه وأحزانه، وقد كان من قبل لا يهز مشاعره ويبكيه وفاة أي شخص أيا كان، أو أنَّه بكاهم ولكن بشكل نادر. ويصل حزن الشاعر إلى الذروة، وعناصر الطبيعة تتفاعل مع الشاعر وتـشاركه أحزانه، فالشمس وهي مصدر النور تحجب ضوءها لفقده، فلا حي بعد فقد ابن موسى، فـابن موسى هو الأمل الوحيد على وجه الأرض لحل مصائب الليل والنهار.

وتتضح البنية الداخلية أو اللغة الشعرية التي أدت معنى الأديب وما يصطدم به فـي الواقع المرير بما يلي، أولا: نلحظ تردد الحروف المشددة "الخليُّ، أغمّـض، عينـيَّ، عـزَّ، النّهار، كأنّها، وحيٌّ..". وهذا التشديد نابع من إحساس الشاعر وما يعانيه من الـشدة والقهـر جراء رغبات النفس وما يتبع تلك الرغبات من انتكاسات وآفات. وثمة شيء آخر يلفتنا وهـو كثرة المقاطع المقفلة، فلنأخذ مثالا وهو البيت الثالث:

ما كُنتُ أَبكي الهالِكينَ لِفَقدِهِم وَلَقَد بَكَيتُ وَعَزَّ ما أَبكـاني

فـ كنْـ (كنت)، أبـ (أبكي)، كيـ (الهالكين)، قد (لقد)، عز (عزّ)، وأبـ (أبكـاني)؛ مقاطع مقفلة. والمقاطع المقفلة ذات انعكاس للذات الشاعرة ومـا يعتورهـا مـن الأزمـات

والصراعات الداخلية، فهي تحبس الصوت فترة قصيرة في الفم قبل الخروج إلى الهواء. والحبس يعني أن الشاعر يحتاج برهة من الزمن لتنفجر أحاسيسه بعد ذلك.

وهناك أيضا صرخات للذات الشاعرة مستلهمه من تلك المدات المبعثرة في ثنايا القصيدة "نا (نام)، ما، سا (ساعة)، ها (هاج)، لي، زا (أحزاني)، ذا (إذا)، يا، مو وسى (موسى)، دا (دائم)، لا (الهملان)، وها وكيـ (الهالكين) ..". فالشاعر يعبر عن دفقات شعورية تحرق أعصاب قلبه، فلا يرى سوى المدات لتخفيف حدة ما يعانيه ويتوجع من أجله.

ويستخدم الشاعر أسلوب التكرار، فالتكرار ذو نغمة موسيقية، وإلحاح الشاعر على كلمة معينة يعانيها، فلم يكن التكرار لملء الفراغات ليستقيم الوزن الشعري وإنما للتأكيد على تلك العبارة التي أثرت في نفس الشاعر وحفرت جذورها في قلبه، فكان لا بد من التأكيد عليها ليحفرها هو الآخر في قلوب المتلقين. يقول في البيتين الثالث والرابع:

ما كُنتُ أبكي الهالِكينَ لِفَقدِهِم ... ولَقَد بَكَيتُ وَعَزَّ ما أَبكاني

كَسَفَت لَهُ شَمسُ النَهارِ فَأَصبَحَت ... شَمسُ النَهارِ كَأَنَّها بِدُخانِ

ففي البيت كرر كلمة "أبكي، وبكيت"، فهو يلح على البكاء مرتين في البيت نفسه، لأن البكاء يطهر النفس ويخفف الأحزان والآهات. وفي البيت الآخر كرر كلمة "شمس النهار"، وهنا يستوقفنا لماذا أضاف الشاعر الشمس للنهار، فهذا الأمر معروف بداهة، ولكن الشاعر يريد أن يؤكد للمتلقي أنه يريد شمس النهار لا أي شيء آخر يمكن أن يخطر على باله، فالشمس مصدر النور والإشراق تحجب لفقدها محمد بن طلحة.

ومثال ذلك أيضاً قول الفرزدق في رثاء بشر بن مروان _والي البصرة_، ولكن بأساليب شعرية جديدة[1]:

---

[1] . الفرزدق: ديوان، م1. ص217.

1. أعَينَيَّ إلّا تُسعِداني أُلمُكَمـــــا فَما بَعدَ بِشرٍ مِن عَزاءٍ وَلا صَـبرِ

2. وَقَلَّ جَداءً عَبرَةٌ تَسفَحانِهـــــا عَلى أَنَّها تَشفي الحَرارَةَ في الصَدرِ

3. وَلَو أَنَّ قَوماً قاتَلوا المَوتَ قَبلَنا بِشَيءٍ لَقاتَلنا المَنيَّةَ عَن بِشـــــرِ

4. وَلَكِن فُجِعنا وَالرَزيئَةُ مِثلُــــهُ بِأَبيَضَ مَيمونِ النَقيبَةِ وَالأَمـــــرُ

5. عَلى مَلِكٍ كادَ النُجومُ لِفَقــــدِهِ يَقَعنَ وَزالَ الراسِياتُ مِنَ الصَخــرِ

6. أَلَم تَرَ أَنَّ الأَرضَ هُدَّت جِبالُها وَأَنَّ نُجومَ اللَيلِ بَعدَكَ لا تَســـــري

الفرزدق، هنا، لم يلتزم بالتفعيلتين الأساسيتين لبحر الطويل وهما "فعولن" و "مفاعيلن"، في كل الأشطر الشعرية، بل أدخل الزحافات التي ينماز بها هذا البحر. ومثال ذلــك البيــت الأول:

فعولن/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعِلن فعولن/ مفاعيلن/ فعولن/ مفاعيلن

سالــم/ سالــم/ سالــم/ مقبوض سالــم/ سالــم/ سالــم/ سالــم

هذا فيما يتعلق بالهيكل الخارجي للقصيدة السابقة، أما الهيكل الــداخلي فيتمثــل فــي الاستخدام الخاص للغة، ذلك الاستخدام الذي لا يتأتى إلا للشاعر المبدع، وقدرته على تطويع أدوات اللغة وفق منظوره ورؤاه الفردية. ولعل استخدام الشاعر بحر الطويل، أضــفى علــى النص " الحرية في إيقاع (الطويل) ذي التوتر الداخلي الذاتي الذي يقدر الــشاعر الخــلاق أن يعمق مداه، ويرفعه إلى درجة يصبح معها التعبير الشعري انقلاباً مــستمراً، بــين طبقتــين إيقاعيتين- أو بين صحيفتين رنانتين، ثقلا وخفة، نواحاً وصلابة، انهياراً داخلياً وتماسكاً يخلقه الإباء الأصيل."[1]

[1] . أبو ديب، كمال ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ، بيروت، دار العلم للملايين، ط2، 1974، ص359.

يبدأ الشاعر منذ الكلمة الأولى بمخاطبة عينيه، ويستل منهما شخصاً آخر يخاطبه، ويضع لهما شرطاً صعباً، وهو إنْ لم تسعده عينيه فسوف يلمهما، فالموقف موقف رثاء، رثاء بشر بن مروان. والفرزدق يعبر عن أقصى حالة الحزن الذي وصل إليه قلبه، فلا عزاء بعد عزاء بشر، ولا صبر على الأحزان بعد انتقال روحه الطاهرة إلى الرفيق الأعلى، فهو العزاء والصبر الوحيدان في هذه الحياة. وعلى الرغم من إدراك الشاعر أنَّ تلك الدموع الساقطة من عينيه لا تعيد مَنْ قد مات، ولكنها تشفي حرقته وألمه الشديد على المكروه الذي ألم به. ويتمنى الشاعر لو أنَّه قاتل الموت لأنَّ الموت يوقع الفواجع المحرقة، ويذهب أناساً يتركون فجوة كبيرة في قلوبنا، ولكن تعارفت البشرية أنْ لا وجود لأقوام قاتلوا الموت، فالموت لا يقاتل، لأنَّها قدرة خارقة تفوق تصور العقل البشري.

تقوم مخيلة الشاعر بدور مهم في تصوير الحزن والألم، فالنجوم كادت تهوي من أماكنها، والجبال الشامخة رمز القوة والثبات زالت عن الصخور، والأرض هدت جبالها، ونجوم الليل لا تتحرك من مواطنها، كل هذا لعظم الهول الذي وقع في نفس الشاعر.

اهتم الشاعر بألفاظه وحروفه في صياغة كلماته الشعرية، لتعبر عن الموقف الشعوري الذي يصبو إليه الشاعر، ففي البيت الأول كرر الشاعر حرف العين والميم والياء أربع مرات، وهذه الأحرف تمتاز بالشدة والجهر القوي، لتتماشى مع نفسية الشاعر المؤلمة. كما ويكرر الشاعر أحرف المد بكثرة في القصيدة، مثلا، لا (إلا)، ما (ألمكما)، ما (فما)، زا (عـزاء)، دا (جداء)، حا ونا (تسفحانها)، لى (على)، ها (أنها)، ورا (الحرارة)؛ فالمد يساعد في تخفيف آهات الشاعر وأحزانه.

وثمة كلمات تحمل دلالات خاصة في زيادة الحس المأساوي، كاستخدام الشاعر في البيت الثاني "تشفي"، فهل الدموع المنهمرة من العينين داءٌ أو أمرٌ مكروه، يريد الشاعر أن

يشفى منه أو يخفف حدة القهر الذي وصل إليه قلبه؛ إذا فكلمة تشفي ذات تعبير خاص عن المكروه الذي ألم بالشاعر. وأيضا كلمة "قاتلنا المنية"، فتغدو المنية عدواً كاسراً يود الآخرون قتله ليتخلصوا من شره. وكلمتا "يقعن" و "هدّ" في البيتين الخامس والسادس على التوالي، فهل النجوم والجبال إنسان يحس بالمعاناة؟، فتشخيص الجمادات، هنا، تؤدي دوراً مهماً في إسقاط الألم عليها. ويظهر التجريد في مخاطبة الشاعر نفسه مرة أخرى في البيت السادس "ألم تر أنَّ الأرض..؟" مخففاً رزاياه.

من عناصر تشكيل الصورة الأخرى، استخدام أسلوب الحوار في البيت الأول_ حوار الشاعر عينيه من أجل عودة السعادة إلى قلبه. وكذلك الاستعارة في قوله: "قاتلوا الموت"، فالموضوع من العالم المعنوي، والمصدر من عالم الإنسان، وتسبق هذه الصورة أداة "لو"، فامتنع مقاتلة الموت لامتناع الأقوام السابقة عن ذلك، ولكن هل الموت شيئاً مادياً يقاتل. ويستخدم أسلوب التشخيص في "كاد النجوم لفقده"، فالنجوم إنسان يشعر بما يحيط من حوله، ويتألم لفقد بشر بن مروان، وفي "وزال الراسيات من الصخر"، وفي "الأرض هدت جبالها"، و"نجوم الليل بعدك لا تسري"، فالنجوم والجبال والأرض كأي إنسان يتألم بفقد شخص آخر، وهنا، يسقط معاناته وألمه على عناصر الطبيعة.

<u>ثانياً: صورة الذئب:</u> من الصور التي تستحق أنْ نقف عند روعة تشكيله الفني، لما فيه من خروج على العادة المألوفة بين الإنسان والذئب. يقول في الفرزدق[1]:

وَأَطلَسَ عَسّالٍ وَما كانَ صاحِباً   دَعَوتُ بِناري موهِناً فَأَتاني
فَلَمّا دَنا قُلتُ اِدنُ دونَكَ إِنَّني   وَإِيّاكَ في زادي لَمُشتَرِكانِ
فَبِتُّ أُسَوّي الزادَ بَيني وَبَينَهُ   عَلى ضَوءِ نارٍ مَرَّةً وَدُخانِ

1 . الفرزدق: ديوان، م2. ص329_ ص330.

فَقُلتُ لَهُ لَمّا تَكَشَّرَ ضاحِكــاً   وَقــائِمُ سَيفي مِن يَدي بِمَكــانِ

تَعَشَّ فَإِن واثَقتَني لا تَخونَني   نَكُن مِثلَ مَن يا ذِئبُ يَصطَحِبانِ

وَأَنتَ اِمرُؤٌ يا ذِئبُ وَالغَدرُ كُنتُما   أُخَيَّينِ كانــــا أُرضِعــا بِلِبــانِ

وَلَو غَيرَنا نَبَّهتَ تَلتَمِسُ القِرى   أَتــاكَ بِسَهمٍ أَو شَبــاةِ سِنــانِ

تتكون القصيدة من مشهدين: المشهد الأول: مشهد وصف الذئب، ويأخذ حوالي ثمانية أبيات. أما المشهد الثاني: يأخذ المساحة الأكبر في القصيدة وهو الفخر. ويعد الفخــر معــادلاً نفسياً لما عاناه الشاعر في الجزء الأول.

ويذكر بعض النقاد قصة الشاعر مع الذئب، وكأنَّها مستقاة من أرض الواقــع، ومــن أنصار هذا المبرد، يقول: "ونزل به ذئب فأضافه".[1] والبغدادي "وقال أبو عبيــدة فــي كتــاب الضيفان: ضاف الفرزدق ذئبٌ، ومعه مسلوخ، فألقى إليه ربع الشاة، وأراد أصــحابه طــرده فنهاهم، ثم ألقى إليه الربع الآخر فشبع."[2] أما ابن خلكان فيقول "أن نزل في بعض أسفاره في بادية وأوقد ناراً فرآها ذئب فأتاه فأطعمه من زاده."[3]

وأعتقد أنَّ الذئب لا يعدو سوى رمز، حاول الشاعر أنْ يثبت به ذاتــه وقوتــه التــي تسيطر على الرمز الذي يحمله الذئب، وهو الغدر، وقد ضرب به المثل "أغدر مــن ذئــب."[4] ويعتقد الشاعر أنَّه لن ينال من الذئب مثل ما ناله من غدر الزمان وزوجه نوار التي ألحقت به العار في كل مكان. يقول في نهاية وصف الذئب:

فَهَل يَرجِعَنَّ اللَهُ نَفساً تَشَعَّبَت   عَلى أَثَرِ الغادينَ كُلَّ مَكــانِ

فَأَصبَحتُ لا أَدري أَأَتبَعُ ظاعِناً   أَمِ الشَوقُ مِنّي لِلمُقيمِ دَعاني

---

[1] . المبرد: الكامل في اللغة والأدب، تحقيق عبد الحميد هنداوي، م1. دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، ص304.

[2] . البغدادي، عبد القادر: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق عبد السلام هارون، ج7. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1979، ص578.

[3] . خلكان، أحمد بن محمد: وفيات الأعيان وأبناء أهل الزمان، تحقيق إحسان عباس. ص94.

[4] . الميداني، أبو الفضل أحمد: مجمع الأمثال، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ج2. مطبعة السنة المحمدية، 1955، ص67.

وَمــا مِنهُمــا إلّا تَولّى بِشِقّــةٍ مِنَ القَلبِ فَالعَينــانِ تَبتَدِرانِ

وَلَو سُؤِلَت عَنّي النَوارُ وَقَومُها إذاً لَم تُوارِ النــاجِذَ الشَفَتــانِ

لَعَمري لَقَد رَقَّقتِني قَبلَ رِقَّتي وَأَشعَلتِ فِيَّ الشَيبَ قَبلَ زَماني

يصور في هذه الأبيات غدر الزمان، الذي فرق الأحبة، ويقوم السؤال بدور مهم في إظهار نفسيته المعذبة جراء ما مر به من الألم الذي أحرق أحشاء قلبه. فهل يستطيع الله أنْ يجمع ما تفرق؟ ويأتي بعد ذلك سؤال يجلي حيرته الممزقة بين الرحيل، أو البقاء في المكان الذي يثير أشواقه.

ويكشف في قوله "وما منهما إلا..."، عن كيفية غدر الزمان، فالزمان أفنى فلذات قلبه، وأبقى له العيون المنهمرة بالدموع، والدمع يخفف من ألمه ومصيبته. وكذلك الأمر في زوجه نوار فقد تركته وحيداً، فعمَّ الشيب في رأسه قبل أوانه.

ويرمز بعض النقاد إلى أنَّ الذئب معادل موضوعي للموت، يقول العزب: "إنَّ الذئب هنا معادل موضوعي للموت الذي دمر أبناءه، وتركه في عراء التجربة ممزقا بين توق الرحلة وراءهم إلى حيث يرقدون في رحاب الأبدية البارد، وبين ضرورة الوقوف إلى جوار الباقين منهم يعانون حس الخوف وارتعاش الأمل، وقيظ التوتر في عالم مليء بقسوة الأشياء."[1]

يقول عبدالله الطيب: "ألا يجوز أن يكون الفرزدق قد تمثل شبهاً قوياً بين ذلك الذئب الذي رآه، وهاته المرأة التي لا تنى توبخه على فجوره وإقذاعه وتطلب منه أن يخلي سراحها؟ أم لا يجوز أن الفرزدق كان يخاطب امرأته في الحقيقة ممثلاً لها في صورة ذئب، وأبيات

[1] . العزب، محمد: البعد الآخر في الإبداع الشعري، ص170، نقلا عن النوتي، زكريا: الذئب في الأدب القديم. ايتراك للنشر والتوزيع، مصر، 2004، ص123_ ص124.

النسيب تصدق ذلك."[1] أما أمين فيوحد العلاقة بينه وبين الذئب، يقول: "العلاقة بين الشاعر العربي والذئب شريفة وغريبة، تتمثل طرافتها في رغبة الاثنين في السلام، وتبدو غرابتها في هذه الضيافة التي يقدمها الشاعر لزائره، وفي حديثه إليه حديث العقل والتأمل والرغبة في التعايش بعيداً عن جو الخصومات والصراع، في حين كان المفروض أنْ نشهد معركة صيد عنيفة يهاجم فيها الذئب بكل ضراوة، ويدفع الشاعر ببسالة نادرة تصور رجولته وشجاعته."[2]

والآن، سنقف عند بعض المواطن في شخصية كل من الشاعر والذئب.

يتضح، لنا، من خلال بعض الصور، أنَّ العلاقة بين الفرزدق والذئب قائمة على الشك والخوف، فالشاعر يدرك أنَّ الذئب لن يكون له رفيقاً حقيقياً "وما كان صاحباً". ويقول في موضع آخر: "فلما دنا قلت: ادن دونك"، فهذه الصورة تنم عن خوف الشاعر المتجذر في أعماق قلبه من الذئب، فالذئب يدنو إليه، من غير أنْ يقول له، ولكنه حبذا أنْ يدعه إلى الاقتراب منه خوفاً لا غير. وقد يتبادر إلى ذهن بعض النقاد أنَّ قوله: "ادن دونك"، من باب الحشو، ليكتمل الوزن الشعري الخارجي، ولكنه في الواقع، أنَّ الفرزدق يعرف عن وعي تام ماذا يقول.

ومن الألفاظ الأخرى التي تتسم بالغرابة والانزياح الأسلوبي، قوله "تكشر ضاحكا"، فيجمع بين دلالتين متنافرتين، التكشير الذي يدل على الغضب، والضحك الذي يدل على الرضا، وهذا يشي بحيرة الشاعر اتجاه الذئب. ويقول أيضاً: "فإنْ واثقتني لا تخونني."، فهو يدرك أنْ الغدر صفة ملازمة للذئب، كملازمة صفة الأخوة بين الإخوة الذين ارضعوا من لبن واحد.

[1] . الطيب، عبدالله: المرشد في فهم أشعار العرب، ج1. دار الفكر، القاهرة، 1955، ص412.
[2] . أمين، عبد القادر: شعر الطرد عند العرب. مطبعة النعمان، بغداد، 1972، ص261.

وثمة مجموعة من الأساليب الشعرية الأخرى، التي أضفت على العمل الأدبي الرونق والجمال في تجربة الشاعر. ومن هذه الأنواع: أولا: أسبغ الفرزدق على الحيوان الصفات الإنسانية، بدأت بحوار خيالي طريف مع الذئب، بدأ هذا الحوار بدعوته إلى زاده، وتلبيته الدعوة. ومِنْ ثم إقامة العدل والمساواة في تقسيم الطعام بينهما.

إذا فالشاعر وظف شخصية الذئب المعروفة بين معظم الناس بالغدر والخيانة، بطريقة عكسية، على الرغم من الحيطة والمخاوف التي اعترت قلبه، إلا إنَّه استطاع أنْ يخترق المستحيل، ويعرض على الذئب الصداقة، فصداقة الذئب في نظره أفضل من غدر الزمان.

<u>ثالثاً: صورة الطلل:</u> ومن الصور الأخرى التي تناولها الفرزدق، متأثراً بالشعر الجاهلي، وكان لها بصمات واضحة في قلبه؛ وصف أطلال المحبوبة الراحلة. يقول[1]:

أَعَرَفتَ بَينَ رُوَيَّتَينِ وَحَنبَلٍ   دِمَنـــاً تَلوحُ كَأَنَّها الأَسطارُ
لَعِبَ العَجاجُ بِكُلِّ مَعرِفَةٍ لَها   وَمُلِثَّـــةٌ غَبَيـــاتُهـــا مِدرارُ
فَعَفَت مَعالِمَها وَغَيَّرَ رَسمَها   ريحٌ تَرَوَّحُ بِالحَصى مِبكارُ
فَتَرى الأَثافِيَ وَالرَمادَ كَأَنَّهُ   بَوٌّ عَلَيـــهِ رَوائِـــمٌ أَظـــآرُ
وَلَقَد يَحُلُّ بِها الجَميعُ وَفيهِمُ   حورُ العُيونِ كَأَنَّهُنَّ صِوارُ

يبدأ الشاعر الجزء الطللي بالاستفهام الاستنكاري "أ"، وهو لا ينتظر من السامع أنْ يعلمه بالجواب، فالجواب معروف لديه، ولكنَّه يسأل ليخفف عن نفسه لحظة الاصطدام بين الواقع المر_ عوامل التهدم والفناء، وأمله في الحياة وإثبات الذات. فهو "لا يقدم لنا شيئا عديم الجدوى، وإنما يقدم لنا حيرته إزاء هذه الرموز التي ترتبط بالوجود."[2]

[1] . الفرزدق: ديوان، م1. ص371. (الأسطار: الأثر الخفي، العجاج: الريح، الملث: المطر الدائم، الغبيات: مفردها الغبية، المطر ينهمر ساعة ويكف، البو: ولد البقرة مات فحشي جلده تبنا، الروائم: النوق تعطف على أولادها، أضار: مرضعات، الصوار: قطيع البقر الوحشي).

[2] . يوسف، حسني: الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي. مكتبة النهضة، القاهرة، 1988، ص143.

ويتبع الاستفهام أسلوب التجريد. والتجريد أنْ يجرد الشاعر من نفسه شخصاً آخر يحاوره، ويسقط عليها ما تعانيه ذاته من صراع ومرارة. فهو بحاجة ماسة إلى من يسمعه، فأخذ يخاطب نفسه، باستخدام المونولوج الداخلي، لتشاركه أحزانه ومآسيه.

ويحدد المكان الجغرافي للطلل، فهو بين الرويتين وحنبل، ولكن هل قصد الشاعر أنْ يهتم بتفاصيل الأطلال؟ أو أنَّه كان يرمي إلى أبعد من هذا؟ لقد حدد المكان، لأنَّه يحمل دلالات متعددة، فهو يمثل موضعاً معاكساً للبرهة الطللية، فحنبل تعني البحر، والرويتين من الارتواء والماء، فالمكانان يعبران عن الخصب والحياة، على عكس الطلل الذي يساوي الموت، هذا من جانب ومن جانب آخر ثمة علاقة للشاعر مع المكان، فالرويتين مثنى لاسم المكان "روية" "وثناه لإقامة الوزن على طريقتهم.. وبنو الروية من قرى اليمن"[1]، وهي ديار بني تميم، أما "حنبل" فهي "اسم روضة في بلاد بني تميم"[2].

يحاول الشاعر في المشهد الطللي، أنْ يوازن بين العالم الخارجي (الطلل) والعالم الداخلي (الذات)، فيبث بين الحين والآخر رموز الحياة، ليحافظ على قوته أمام قوى الطبيعة الخارقة، تلك القوى التي تحمل في طياتها التغير والتحول السلبي، فالحبيب يغادر الديار لعوامل القحط والقفر، ولا يبقى إلا الذكريات الجميلة التي يحملها بين أحشاء قلبه، أو تلك الآثار الباقية من ديار المحبوبة، والتي تعيد إلى نفسه الذكرى المؤلمة، والتسوق إلى الأيام الغابرة.

ولكن، انتصرت عوامل الدمار على ذات الشاعر، فأصبحت الديار مسرحاً للريح تلعب بها أنَّى شاءت. والريح ترمز إلى الجانب السلبي، لأنها تجلب الدمار والهلاك. أليست الريح هي التي غيرت معالم الديار، ومحت آثارها؟

---

[1] . الحموي، ياقوت: معجم البلدان، ج3. ص105_ ص106.
[2] . الحموي، ياقوت: معجم البلدان، ج2. ص310.

ولم يستسلم إلى الوضع الراهن، فما يزال في دقات قلبه الأمل، وبقايا من الآثار التي تشهد على الحضور الإنساني في هذا المكان، فهو لا يريد أنْ يطغى الفعل السلبي "عفا" على الديار، ولذا يعود مرة أخرى، ليخاطب نفسه، ويحثها على رؤية الأثافي والرماد، التي تدل على وجود الحياة في الزمن الغابر. ويرسم صورة تشبيهية للحجارة المتبقية، صورة تؤكد فعل الزمان المأساوي للنماء والحياة، باستخدام أداة التشبيه "كأنّ"، والمشبه به، هنا، يبعث الألم والانكسار لذات الشاعر، فولد البقرة الذي يحمل تباشير الحياة مات، وقد عطفت الأم عليه لترضعه. يراوح الشاعر في هذه الصورة بين الجمال والألم، فالأم الحنون على ابنها، تصطدم فجأة بالواقع المرير، فتجد أنّ ولدها لا حياة فيه.

ويتمنى الشاعر في البيت الأخير المصحوب بالشك "لقد يحل"، بأنْ تعود الحياة إلى الديار كما كانت في الزمن الماضي، ويخص من بين الراجعين حور العيون_ المرأة، التي تشبه قطيع البقر الوحشي من جانب الجمال والكثرة، وتساوي المرأة الحياة.

تمثل البرهة الطللية مجموعة من الإحباطات في الأفعال "لعب، عفا، تلوح، وغير.."، ولكن بصيص الأمل في ذات الشاعر لا يختفي في قوله "حنبل، الرويتين، وحور العيون".

ويقول أيضاً في وصف الأطلال معتمداً على الشعراء الجاهليين[1]:

أَلِمّــا عَلى أَطلالِ سُعدى نُسَلِّمِ   دَوارِسَ لَمّا اِستُنطِقَت لَــم تَكَلَّمِ

وُقوفاً بِها صَحبي عَلَيَّ وَإِنَّمــا   عَرَفتُ رُسومَ الــدارِ بَعدَ التَوَهُّمِ

يَقولونَ لا تَهلِك أَسىً وَلَقَد بَدَت   لَهُــم عَبَراتُ المُستَهــامِ المُتَيَّمِ

فَقُلتُ لَهُم لا تَعذُلــوني فَإِنَّــها   مَنازِلُ كــانَت مِن نَوارَ بِمَعلَمِ

[1]. الفرزدق: ديوان، م2. ص194.

تبين الوقفة الطللية الثقافة المعرفية والشعرية التي يمتلكها الفرزدق، باطلاعه على مصادر الشعر الجاهلي، والاقتباس من شعرهم الذي يتناسب مع نفسيته، ومن تلك النماذج التي حاكاها:

وقول زهير في معلقته المشهورة[1]:

وَقَفتُ بِها مِن بَعدِ عِشرينَ حِجَّةً ... فَلَأياً عَرَفتُ الدارَ بَعدَ التَوَهُّمِ

وقول امرؤ القيس[2]:

وُقوفاً بِها صَحبي عَلَيَّ مَطِيَّهُم ... يَقولونَ لا تَهلِك أَسىً وَتَجَمَّلِ

فلجأ الشاعر إلى اقتباس بعض الأشطر الشعرية، التي تعبر في وجه من الوجوه عن نفسيته المعذبة، فأطلال سعدى أصبحت دوارس مندثرة لا حياة فيها.

يبدأ الجزء الطللي بفعل الأمر "ألما" في صيغة المثنى، فهو يطلب من صاحبيه، على عادة الشعراء الجاهليين_ أنْ يعوجا إلى أطلال "سعدى" المندثرة، من أجل أنْ يلقوا عليها تحية السلام، مع أنَّه يدرك أنَّها جامدة لا تجيب من يسألها، إلا أنَّه يستنطقها بصيغة الفعل المبني للمجهول "استنطِقت"، ليخبئ ألمه وحسرته عن الفاعل المجهول. فالأطلال مصدر التوتر والقلق النفسي للأنا الشاعرة، التي كادت أنْ تهلك عندما رأت المكان مدمراً، ومعالمه شبه زائلة. فالديار تعني له الشيء الكثير، ولذا يطلب من رفقه أنْ لا يلوموه على ما يفعل بنفسه، لأنها ديار زوجته نوار.

يطغى الخيال على البرهة الطللية، فديار المحبوبة التي رسمها الشاعر من نسج الخيال. ومخاطبة صديقيه نوع من مشاركة الذات أحزانها، كما ويحتوي المقطع السابق على رموز استخدمها كردة فعل لما عاناه، أولاً: سعدى: يشتق من اسم سعدى السعادة، والسعادة

---

[1] . أبي سلمى، زهير: شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق فخر الدين قباوة. ص10.
[2] . امرؤ القيس، ديوان، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، ص9.

هي النقص الذي يؤلمه هنا. فالاسم المختار لا يأتي لملئ الفراغ، وليستقيم المعنى الشعري، وإنما هو نابع من إحساسه بفقد السعادة.

ثانياً: نسلم: يشتق منها السلام_ الطمأنينة والأمان.

ويحاول الشاعر أنْ يخفف من جزعه على ما آلت إليه ديار زوجه، التي لا تعدو سوى جزءاً من دياره هو، بطرق عدة، من أبرزها، صاحبيه اللذان يشاركانه مأساته، وتلك العبرات التي تجرف بعد نزولها الألم والأشواق، وتعيد الروح القوية إلى ذاته، وأخيراً الحوار الذي دار بينه وبين رفيقيه.

ولنتأمل قوله "بعد توهم"، تدل هذه العبارة على ضبابية الرؤية، فلم يستطع أنْ يتعرف على منازل نوار، إلا بعد التمثل والتخيل.

وتختلف وقفة الطلل عن باقي أجزاء القصيدة الأخرى، لأنّها تمثل زمن الحنين والألم، يقول إيليا حاوي: "إننا إذا قارنا بين الطلل وسائر موضوعات الشعر الجاهلي لتحقق لنا أنه يكاد يكون الموضوع الوحيد الذي يباشره الشاعر بوجده وعاطفته، بينما اقتصر على مباشرة سائر المواضيع بحدقة حسه التي تنعكس على الأشياء انعكاسا، دون أية مشاركة ذاتية أو وجدانية، فالطلل يمثل له تجربة البراح والحنين والندم."[1]

<u>رابعاً: صورة إبليس:</u> ويختتم الفرزدق حياته الشعرية بقصيدة يذم بها إبليس، ويقدم التوبة إلى وجهه الكريم، يقول البغدادي: "وقال السيد المرتضى، قدس الله سره، في أماليه. "الفرزدق مع تقدمه في الشعر وبلوغه فيه إلى الذروة العليا، والغاية القصوى، شريف الآباء كريم البيت له ولآبائه مآثر لا تدفع، ومفاخر لا تجحد.. وكان مائلاً إلى بني هاشم، ونزع في آخر عمره عما كان عليه من القذف والفسق، وراجع طرقة الدين. على أنّه لم يكن في خلال

---

[1] . حاوي، ايليا: فن الوصف. دار الشرق الجديد، بيروت، 1960، ص21.

فسقه منسلخاً من الدين جملة، ولا مهملاً لأمره أصلاً.. روي أنَّه تعلق بأستار الكعبة، وعاهد الله على ترك الهجاء والقذف."[1] يقول في ذلك[2]:

أَلَم تَرَني عاهَدتُ رَبّي وَإِنَّني ... لَبَينَ رِتاجٍ قائِمٌ وَمَقامِ

عَلى قَسَمٍ لا أَشتُمُ الدَهرَ مُسلِماً ... وَلا خارِجاً مِن فِيَّ سوءَ كَلامِ

أَلَم تَرَني وَالشِعرَ أَصبَحَ بَينَنا ... دُروءٌ مِنَ الإِسلامِ ذاتُ حُوامِ

بِهِنَّ شَفى الرَحمَنُ صَدري وَقَد جَلا ... عَشا بَصَري مِنهُنَّ ضَوءُ ظَلامِ

يعود الفرزدق تائباً إلى الله تعالى بعد حياة حافلة بالمغامرات العاطفية، واختراق القيم الإسلامية التي نهى عنها ديننا الحنيف. وأبدع في اختيار ألفاظه ليوصل المعنى المطلوب إلى المتلقي، فيستهل الجزء بهمزة الاستفهام، وأسلوب التجريد موجهاً كلامه إلى مخاطب مجهول "ألم ترني"، ويستخدم الفعل "رأى" من الرؤية البصيرية الحقيقية، ثم يتبعه بالفعل "عاهد"، فثمة ميثاق والتزام بين الشاعر وربه "على قسم"_ يمين غير قابل للرجوع أو التناسي. ومن اللافت أنَّ الإيقاع الموسيقي الداخلي لا ينتهي في بيت شعري واحد، بل في بيتين، ويسمى هذا النوع "التضمين"، فيكتمل معنى "عاهدت ربي" عند "على قسم".

سيقطن في مكان جديد بين "الرتاج والمقام، متنسكاً زاهداً لوجهه الكريم، بعدما كان مسكنه في سوق المربد، حيث الناس يجتمعون لمشاهدة مناظراته الشعرية مع غيره من الشعراء، أو يهجو فلاناً ويشتم آخر، بيد أنَّه اليوم قطع على نفسه مع خالقه ألا يشتم أحداً، أو ينطق بكلمة سوء.

يعود مرة أخرى في البيت الثالث، ليؤكد الاستفهام غير الحقيقي مع الفعل رأى "ألم ترني"، فيغدو إقناع المخاطب هو الهم الذي يؤرق ذاته، أو هو السبيل في إثبات شخصيته

---

1. البغدادي، عبد القادر: خزانة الأدب ولب لباب العرب، تحقيق عبد السلام هارون، ج1. ص223.
2. الفرزدق: ديوان، م2. ص212_ ص213. (الدروء: المانع والحاجز).

الجديدة، وخصوصاً أنَّه استخدم أسلوب النفي أكثر من مرة. وإسلامه بمثابة الجبل العظيم ذي حواجز كثيرة تفصله عن الشعر، والله تعالى شفا قلبه من هذا الداء، وأزال مرض العشا الليلي بعد ظلام طويل.

إنَّ كلمتي "شفى وجلا"، تسبران الغور إلى عالم النص، وتكشفان البعد النفسي الذي يعانيه في الوقت الراهن، ولا بدَّ من منقذ ينشله مما هو فيه، فلا يرى إلا رحمة ربّه الواسعة التي تشفيه من هذا الداء المتأصل في أعماق نفسه، وتبدد من أمام عينيه ظلمة الليل الحالك، وتمد النور والضياء.

وتتمثل أنواع مختلفة من الاستعارة، منها الاستعارة المكنية فشبه الإسلام بالجبل العظيم، فحذف المشبه به وأبقى شيئا من لوازمه وهي الدروء، ويتمثل جمال الاستعارة في الصدام اللغوي بين أحاسيس الشاعر والدوال، فعمد إلى الجمع بين الطرفين، ليكسر درجة التوقع لدى القارئ.

..

أَطَعتُكَ يا إِبليسُ سَبعينَ حِجَّـةً ... فَلَمّـا انتَهى شَيبي وَتَمَّ تَمـامي

فَرَرتُ إِلى رَبّي وَأَيقَنـتُ أَنَّني ... مُـلاقٍ لِأَيّـامِ المَنـونِ حِمـامي

وَلَمّا دَنا رَأسُ الَّتي كُنتُ خائِفاً ... وَكُنـتُ أَرى فيهـا لِقـاءَ لِـزامِ

حَلَفتُ عَلى نَفسي لِأَجتَهِدَنَّهـا ... عَلى حالِهـا مِن صِحَّـةٍ وَسَقـامِ

يسقط زلاته التي ارتكبها في هذه الحياة على إبليس، فهو السبب الذي أودى بحياته إلى الحضيض والهلاك، ولكنه استيقظ من سباته العميق بعد فترة طويلة من عمره، ترتد إلى الزمن الماضي وتمتد إلى الوقت الحاضر_ قبل سبعين سنة إلى أنْ عمَّ الشيب في رأسه، ودنت منيته. وعندما استيقظ فيما تبقى له من أيام، وهو يوقن أنَّ حمام الموت يطوف به من كلٍّ

جانب، ويدرك إدراكا تاماً بالعقاب الذي ينتظره، لجأ إلى ربه _عزَّ وجل_ تائباً ليخلصه مما هو فيه من الألم والقلق النفسي، الذي يعتور خلجات قلبه.

ويؤكد ما قد قاله بفن شعري جديد، مبتدأ بفعل الزمان "لما"_ حين اقترب أجله، حلف على نفسه بالتقوى وإصلاح حاله في كلا الحالتين، سواء أكان سالماً من الأمراض، أمْ عليلاً. وكأنَّه بهذا الأسلوب يرد عن نفس من قد يتهمه، بتأخير توبته إلى الله تعالى إلى أواخر عمره، بمعنى أنَّ التوبة في هذا الوقت، والإنسان على حافة قبره، والأمراض تتغلغل في ثنايا جسده، شيء متوقع من أي إنسان.

ثمة مجموعة من الألفاظ التي خطها الشاعر عن وعي تام، فهي تكشف ذاته المضطربة، ونفسيته المتوترة من جراء تلك الصحوة العميقة المتأخرة_ الشيب المنذر بتباشير الموت المحدق؛ منها:

_ "أطعتك": خضعتْ واستسلمتْ الأنا الشاعرة إلى إبليس لمدة طويلة من الزمن، وآن لها أنْ تتحرر من قيوده، التي يتبعها الهلاك والعذاب.

_ "انتهى، تمَّ، ملاق، دنا، ولقاء لزام": تكشف هذه الكلمات النقاب عن روح الشاعر، المتألمة من المصير الحتمي المنتظر، واستيقاظها فجأة على ما عملته في زمانها الغابر من آثام وأخطاء، وبقايا العمر تناديه عن قرب.

_ "فررت، وأيقنت، ولأجتهدنها": يدرك الإنسان أنَّه لا مفر له إلاَّ الله _سبحانه وتعالى_، فهو المخلص الوحيد من قلقه وهمومه النفسية.

وأهم سمة أسلوبية اعتمدها الشاعر التجسيم. والتجسيم "هو قسيم التشخيص وشريكه في تحقيق فاعلية الاستعارة في ذلك النقل الفني للأفكار والمفاهيم والمعنويات، من عالمها

المتسم بالتجريد إلى عالم المحسوسات، فتتجلى في كيان حسيي يقربها إلى الأذهان ويضيف إليها ما يوضحها."[1]

ويقوم الخيال بدور فاعل في التجسيم، فيقرب الصورة المعنوية التي تتسم بصعوبة إدراك المتلقي لها، إلى الواقع المعيش، فـ "إبليس" يمثل العالم المعنوي الذي نسمع عنه كل يوم، ولكن عقلنا المجرد لا يستطيع أنْ يقترب من هيكله، بيد أنَّ الشاعر جعله إنساناً كأي إنسان يخاطبه ويلقي عليه سبب معاناته وآلامه.

..

وَآدَمَ قَد أخرَجتَهُ وَهوَ ساكِنٌ ... وَزَوجَتَهُ مِن خَيرِ دارِ مُقامِ
وَأقسَمتَ يا إبليسُ أنَّكَ ناصِحٌ ... لَهُ ولَها إقسامَ غَيرِ إثامِ
فَظَلّا يَخيطانِ الوِراقَ عَلَيهِما ... بأيديهِما مِن أكلِ شَرِّ طَعامِ
فَكَم مِن قُرونٍ قَد أطاعوكَ أصبَحوا ... أحاديثَ كانوا في ظِلالِ غَمامِ
وَما أنتَ يا إبليسُ بِالمَرءِ أبتَغي ... رِضاهُ وَلا يَقتادُني بِزِمامِ
سَأُجزيكَ مِن سَوآتِ ما كُنتَ سُقتَني ... إلَيهِ جُروحاً فيكَ ذاتَ كِلامِ

يقدم الشاعر دليلين عقليين أكثر إقناعاً للمتلقي، معتمداً في ذلك على بعض الأحداث التي وردت في القرآن الكريم، ولعلها من أبرزها ما أثير حوله من ضجة وتأويلات مختلفة، ويلخص في المقطع السابق هذه الحكاية، فآدم _عليه السلام_ وزوجه حواء، قد أغرّ بها إبليس في الأكل من الشجرة التي نهاهما ربهما عنها، ولكنه وبأسلوبه الحاذق أقسم لهما أنه الناصح الأمين الذي يدلهما على شجرة الخلد التي لا تبلى، فعاقبهما ربهما بأنْ عراهما، فأخذا يستران عوريتهما لأكلهما شرَّ الطعام.

---

[1] . الصايغ، وجدان: الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003، ص79.

أما الدليل العقلي الآخر، وهو أهل القرون الكثيرة التي استسلمت لك استسلاماً أعمى، ولمدة طويلة من الزمن، فكنت السبب في ضلالهم، وفي جعلهم أحاديث للناس.

ولكن، بعد أنْ أدرك الشاعر طريق الصواب، قرر في المستقبل القريب (سأجزيك) أنْ يجزيه، على ما أوقعه فيه من الذنوب، وشتم أعراض الناس بالباطل؛ بالجروح والكلوم.

وإبليس هو الاسم المحوري في هذه القصيدة، أليس هو من دمر الفرزدق وغيره الكثير الكثير؟ أليس هو المكروه الذي ألمَّ به؟ ولذا كرره في غير موضع ليلفت المتلقي إلى الأهمية التي يحتلها في قلبه، ولكنها أهمية تحتل بعداً سوداوياً، ويتخذ التكرار "صورة الإلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وذلك كامن في أي تكرار يخطر على البال، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس النص ويحلل نفسية كاتبه، لأنه يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلطة على الشاعر."[1]

يتضح، لنا، مما قد سبق أنَّ إبليس هو السبب الوحيد في التوتر النفسي الذي يعانيه الشاعر، وقد انتبه له في أواخر عمره، فحاول أنْ يصلح من حاله قبل فوات الأوان، وانتقال روحه إلى بارئها، وهو يعرف ماذا ينتظره من العقاب والعذاب.

<u>خامسا: صورة الناقة:</u> ومن المشاهد الأخرى التي ظفرت باهتمام الفرزدق، مقتدياً بالقصيدة العربية الجاهلية، جزء الرحلة والناقة. يقول[2]:

وَلَيلَةِ لَيلٍ لِلمَهاري طَويلَةٍ   وَأَيّامُها اللاتي طِوالٌ حُسومُها
أَقَمتُ بِها أَعناقَ غيدٍ كَأَنَّها   سُكارى تُفَدّى تارَةً وَتَلومُها
وَسَوداءَ مِن لَيلِ التَمامِ اعتَسَفتُها   إِلى أَن تَجَلّى عَن بَياضٍ هُدومُها

---

[1] . الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين، بيروت، 1974، ص266.

[2] . الفرزدق: ديوان، م2. ص255_ ص256. (الحسوم: الشؤم، الغيد: المائلة الأعناق من النعاس، هدومها: ثيابها، الأطلاح: الهالكات من التعب، دوام كلومها: جراحها دامية، لازقة الذرى: ذابت أسنمتها، الشملة: الناقة السريعة، الأظهار: ما غلظ من الأرض، الضريم: العزم، الوديقة: الحر الشديد، السلامى: أطراف العظام، المسمهر: المشتد والمتراكم).

كأنَّ بِهـا مَوصولَتَينِ طَعَنتُهـا   بأعنـاقِ أطـلاحٍ دَوامِ كُلومُهـا
أقَمتُ لَها أعنـاقَ لازِقَةِ الذُّرى   إلى أن تَجَلّى بِالبَيـاضِ بَهيمُهـا
وَما جُشَّمُ الأَظهارَ مِثلُ شِمِلَّـةٍ   وَحامِلَـةٍ لِلهَمِّ مـاضٍ صَريمُهـا
تَخَوَّنَهـا تَهجيرُ كُـلِّ وَديقَـةٍ   إلى أن أَتَت مُخَّ السُّلامى شُحومُها
وَهاجِرَةٍ كَلَّفتُ نَفسي وَنـاقَتي   مِنَ المُنضِجاتِ اللَّحمِ نَيّاً سُمومُها
فَهُنَّ شِفاءُ الهَمِّ إذ جاءَ طارِقـاً   لَدى البَدَواتِ المُسمَهِرِّ عَزيمُهـا

إنَّ الزمن المسيطر على رحلة الناقة، هو الليل الطويل، وتقترن صورة الليل بالأبعاد السلبية، فهو مبعث الهموم والقلق النفسي الذي يعم قلب الإنسان، ويسقط الشاعر معاناته على الناقة، فتغدو جزءاً لا يتجزأ من روحه، تلهج بأحزانه وآخاته. فثمة علاقة تآلف وتعاطف مع عناصر الطبيعة الحية، تدعو الفرزدق إلى إضفاء ألمه علـى الناقـة بأسـلوب التـشخيص، والتشخيص "صفة تتسرب في كياننا، عميقة موغلة لأسباب قد يكون بينها بقايـا الاعتقـادات القديمة في أنفسنا في شكل غامض، وحاجة الإنسان إلى وثاق بالطبيعة."[1] ولكن، هل يستـسلم لقيود الهم والغم؟

إنَّ رحلة الناقة سريعة وشاقة، ويحوم حولها الشؤم في هذا الليل. ولم تستسلم الناقـة للكرى، وإنما تغلبت عليه بين الحين والآخر، فبدأت كالسكران تتمايل أعناقها، ولكن، لا بدَّ من السيطرة على النفس ضد أي صعوبات تعترض طريقها من تعب ونعاس، من أجل انقـضاء هذا الليل الطويل، واستقبال تباشير الصباح، الذي يحمل الأمل والسعادة.

إنَّ البشرى بالضيف الأبيض الذي يحل الأمل، لم يغب عن ذات الشاعر، وعلى الرغم من أنَّ عناصر الطبيعة الممثلة بالأرض الموحشة، وذات اللون الأسود، تزيد من الأرق والقلق

[1] . ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية. دار الأندلس، بيروت، 1981، ص136.

النفسي، إلاّ أنَّه حبذا ألاّ يستسلم للعوامل السلبية مرة أخرى، فكان البديل هو سرعة عدو الناقة، حتّى الوصول إلى البياض_ الأمل.

أبدع الشاعر في تشكيل الصورة الشعرية، عن طريق الرمز والإيحاء، فقد أسقط الهموم على اللون الأسود، وبشارات الأمل على اللون الأبيض. ومما يزيد من جمال الصورة، تشبيه الأرض الجديدة، التي تتحمل الناقة مشاق السير عليها، من أجل الوصول إليها بالثوب الأبيض. ويتبع هذه الصورة بمنظر آخر أكثر إثارة ودموية، وهو تصوير انتصاره باجتياز الأرض الموحشة بالقتل بواسطة أعناق النوق الدامية من شدة السير. إذن رحلة النوق رحلة عسيرة لا يُقدر على تحملها إلاّ ناقة سريعة، تزيل الهم عن صاحبها بعدوها النشط، وإصرارها على تحقيق ما تصبو إليه. وترمز الناقة إلى ذات الشاعر، التي تغير شكلها نحو الأسوأ، فقد كانت قبل خوض غمار الرحلة مكتنزة اللحم، ولكن ذاب لحمها، وذاب مخ عظامها كالشحم.

<u>سادساً: صورة الدهر والقضاء والقدر:</u> من الصور التي نلمس بين أجزائها الروح الإسلامية، قوله مؤمناً بقضاء الله تعالى[1]:

سَلَوتُ عَنِ الدَهرِ الَّذي كانَ مُعجِباً ... وَمِثلُ الَّذي قَد كانَ مِن دَهرِنا يُسلي
وَأَيقَنتُ أَنّي لا مَحالَةَ مَيِّتٌ ... فَمُتَّبِعٌ آثارَ مَن قَد خَلا قَبلي
وَأَنّي الَّذي لا بُدَّ أَن سَيُصيبُهُ ... حِمامُ المَنايا مِن وَفاةٍ وَمِن قَتلِ
فَما أَنا بِالباقي وَلا الدَّهرُ فَاعلَمي ... بِراضٍ بِما قَد كانَ أَذهَبَ مِن عَقلي
وَلا مُنصِفي يَوماً فَأُدرِكَ عِندَهُ ... مَظالِمَهُ عِندي وَلا تارِكاً أَكلي
وَأَينَ أُخِلّائي الَّذينَ عَهِدتُهُم ... وَكُلُّهُمُ قَد كانَ في غِبطَةٍ مِثلي
دَعَتهُم مَقاديرٌ فَأَصبَحتُ بَعدَهُم ... بَقِيَّةَ دَهرٍ لَيسَ يُسبَقُ بِالذَّحلِ

[1] . الفرزدق: ديوان، م2. ص143. (الذحل: الثأر، التبل: الثأر).

بَلَوتُ مِنَ الدَّهرِ الَّذي فيهِ واعِظٌ   وَجارَيتُ بِالنُّعمى وَطـــالَبتُ بِالتَّبَـــلِ

يدور المقطع السابق حول كلمة محورية تتكرر في أكثر من موضع، وهي الدهر، إذ يحمل هماً وقلقاً في ذات الشاعر، ولذا أخذ موقعاً موسيقياً رنانـــاً، يجمـــع أجـــزاء القـــصيدة المتناثرة في فكرة واحدة، فكرة سلبية لما تعانيه الذات الشاعرة.

والمتأمل في تشكيل صورة الدهر، يلحظ أنّها صورة خصبة، تعكس نفـسية الـشاعر المتمزقة بين تناقضات شتى، حب الحياة وما فيها من الملذات، والمصير المحتوم لكل إنـــسان على وجه الأرض. وتتماز الأشطر الشعرية بالانسجام والتآلف، يقول المرزوقـــي: "وعيـــار إلتحام أجزاء النظم وإلتئامه على تخير من لذيذ الوزن، الطبع واللسان، فما لم يتعثـــر الطبـــع بأبنيته وعقوده، ولم يتحبس اللسان في فصوله ووصوله، بل استمرّا في واستسهلاه، بلا ملال ولا كلال، فذلك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيـــت، والبيـــت كالكلمـــة تـــسالما لأجزائـــه وتقارنا"[1].

وهناك مجموعة من الألفاظ التي تحمل في طياتها الجانب السلبي الذي يعانيه، فيبـــدأ الشطر الأول من البيت الأول بالفعل "سلا" وينتهي بالفعل "يسلي"، فالفرزدق نسي المـــصائب التي ألحقها به الدهر، فالمرء بطبعه يذهل. وهناك إيقاع داخلي في البيت وهو رد الصدر على العجز (سلا ويسلي). وفي البيت الثاني يقول "أيقنت وخلا"، فهو يوقن أنْ نهاية المرء ميت لا محالة، والشاهد على ذلك آثار مَنْ سبقه، فقد كانت نهايتهم الخلو والاندثار. كمـــا ويـــوقن أنْ نهايته ستنحصر في اتجاهين فقط إما الموت أو القتل.

[1]. المرزوقي، أحمد بن محمد: شرح ديوان الحماسة، ج1، دار الجيل، بيروت، 1991، ص10.

ويعود مرة أخرى وبمنهج جديد ليؤكد فكرة الهلاك، ولكن خطابه موجه إلى المرأة، فهو يريدها أنْ تعلم العلم الصادق، بأنَّه لن يخلد في هذه الحياة، ولن يكتفي بما أنزله الدهر به من المصائب، التي كادت أنْ تفقده عقله.

يتحول الدهر في نظر الشاعر إلى إنسان يحكم بين الناس بالعدل، غير أنه لا يرى في شخصه الإنصاف، وإنما النهاية المرة. ويقوم التشخيص بدور مهم في تشكيل الصورة الشعرية، فقد أضفى على الدهر قيمة إنسانية وهي العدل. والتشخيص "تلك الملكة الخالقة التي تستمد قدرتها من سعة الشعور حينا أو من دقة الشعور حينا آخر، فالشعور الواسع هو الذي يستوعب كل ما في الأرض والسماوات من الأجسام والمعاني، فإذا هي حية كلها لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة، والشعور المتدفق هو الذي يتأثر بكل مؤثر، ويهتز لكل هامة ولامة، فيستبعد حد الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير، وتوقظ تلك اليقظة، وهي هامدة جامدة، صفر من العاطفة خلو من الإرادة."[1]

وثمة مجموعة من الحروف ساعدت الشاعر في بث وجدانه وأحاسيسه إزاء الفناء الذي يتغلب على البقاء، منها حرف الروي "اللام" الذي ينتهي في بعض الأحيان بياء المد، التي تتناسب والموقف الشعري المعبر عنه، وهذا الصوت من الأصوات الوقفية وينماز بأنه "صوت يوقف تيار النفس قبل نطقه ثم ينطلق التيار مع النطق".[2] ونرى تكرار حرف الميم والنون بكثرة، وهما من الأصوات الأنفية أي أن مجرى الهواء من جهة الفم يغلق فيخرج الصوت من الأنف، وهذا يحتاج إلى مدة أطول في نطق الحرف.

---

1. العقاد، عباس: ابن الرومي حياته من شعره. منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ط7، 1982، ص255.
2. الخولي، محمد: مدخل إلى علم اللغة، دار الفلاح، صويلح، 1993، ص35.

سابعا: صورة الشيب: من الصور التي حظيت باهتمام الفرزدق لمصاحبتها الجوانب السلبية الممثلة في الضعف والخوف، لاقتراب أجل الإنسان، في نظره، يقول في تصوير ضعف الإنسان أمام زائر الكبر_ الشيب[1]:

إِن يَطعنِ الشَيبُ الشَبابَ فَقَد تُرى لَهُ لِمَّةٌ لَم يُرمَ عَنها غُرابُها

لَئِن أَصبَحَت نَفسي تُجيبُ لَطالَ ما أَقَرَّت بِعَيني أَن يُغيمَ سَحابُها

وَأَصبَحتُ مِثلَ النَسرِ أَصبَحَ واقِعاً وَأَفناهُ مِن كَرِّ اللَيالي ذَهابُها

إن الشيب يبعث في نفس صاحبه الإحساس بالألم والقلق إزاء الشباب المدبر، إزاء أيام اللهو والمتعة الزائلة، وحب الحياة. والشباب هو مصدر الحياة والمتعة، وانتصار الشيب في تلك المعركة القاسية على الشباب، فأجبره على الرحيل رغماً عنه، فكان الشباب مثل الغراب له لمّة سوداء، "وليس في الأرض شيء يتشاءم به إلا والغراب أشأم منه وأنكد. حتى أصبحوا يذكرونه مصاحبا لكل ما يتطيرون منه، فهو المقدم في الشؤم، ومن أجل هذا أصبح كل جزء منه مدعاة للتطير، فاشتقوا من اسمه الغربة والاغتراب والغريب، وتشاءموا من صياحه واعتبروا هذا الصياح نذير البعد، ودليل الفرقة."[2]

ودائماً يتوق الإنسان إلى الجمال، والفتوة، والقوة، فأصبح مثل النسر، ولكنه نسر فقد قوته وهيبته بين جميع الطيور، لفقده جناحيه الذين يطير بهما، من كثرة ما مر عليه عبر الزمن من مآس وويلات.

يستمد الشاعر أدواته البيانية من بيئته، فالغراب والنسر طائران من بيئة الشاعر، وليسا من نسج الخيال. ويعتمد في نسج خيوطه الشعرية أيضاً على الرؤية البصرية، والرؤية

---

1 . الفرزدق: ديوان، م1. ص50. (غرابها: سوادها، اللمة: الشعر المجاوز شحمة الأذن، سحابها: أيام صباها وشبابها، تجيب: تتوق إليه).

2 . العالم، إسماعيل: وصف الطبيعة في الشعر الأموي. مؤسسة الرسالة، بيروت، 1987، ص213.

البصرية هي من أبرز وأكثر الصور لأنها تحلق في أجواء الخيال، ويطير المتلقي معها لإبراز وجه الشبه بين المشبه والمشبه به، لأن العلاقة التي تجمعهما علاقة تنافر واختلاف، ولكن ثمة صفة تجمع العناصر المتنافرة، لتغدو الصورة المنسوجة صورة متآلفة في وجه من وجوهها. ويقول أولمانْ ستيفنْ: "إذا كانت الصورة جزءا من التجربة وبنيات القصيدة، فإن دراستنا لها بمعزل عن السياق الذي وردت فيه يبدو أمرا مستحيلا. إذ ليست الصورة زخرفا زائدا، بل تؤيده الصور الأخرى في القصيدة. فالسياق إذن هو الذي يمكننا من معرفة ما إذا كانت الصورة أصلية أولا. فإذا كان عدم الانسجام بين الطرفين لا تبرره مقتضيات السياق، فإننا سنحصل على صورة غير متناسبة."[1]

إنَّ الفرزدق "عندما يذكر الشيب فقط يدخل في إطار الهم والقلق.. ولا يحرص الشاعر على أن يقول إنه كبر في السن بقدر ما يحرص على بيان أن الذي أشابه أو شيَّبه هو الهم والحرب ومدافعة الحياة."[2]

<u>**ثامناً: صورة المهجو:**</u> لم يقتصر الفرزدق في هجاء جرير وأسرته، فثمة شخصيات أخرى لم تسلم من لسانه المقذع، ويقول على سبيل المثال في هجاء قبيلة الرباب، وهي من القبائل التي تعيش في جوار تميم[3]:

دَعا دَعوَةَ الحُبلى زَبابُ وَقَد رَأى ... بَني قَطَنٍ هَزّوا القَنا فَتَزَعزَعا
كَأَنَّهُمُ اِقتادوا بِهِ مِن بُيوتِهِم ... خَروفاً مِنَ الشّاءِ الحِجازِيِّ أَبقَعا
فَلَو أَنَّ لَوماً كانَ مُنجِيَ أَهلِهِ ... لَنَجّى زَباباً لَومُهُ أَن يُقَطَّعا
إِذاً لَكَفَتهُ السَيفَ أُمٌّ لَئيمَةٌ ... وَخالٌ رَعى الأَشوالَ حَتّى تَسَعسَعا

---

[1] . الطريسي، أحمد: النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشارية. الدار المصرية السعودية، القاهرة، 2004، ص101.
[2] . عز الدين، حسن: الطيف والخيال في الشعر العربي القديم. دار المناهل، بيروت، ط2، 1994، ص120.
[3] . الفرزدق: ديوان، م1. ص400. (تسعسع: رثّ وفني، رميلة وشيماء: من أمهات المهجو، العركية: منسوبة إلى العركي صياد السمك، الدلوك: المدهوك، القعود: البكر حتى يلقي ثنيته، ينقع: يطفأ، الخبراء: أرض تنبت شجر الخبر، يتمزع: يتمزق).

رُمَيلَةُ أو شَيمـــاءُ أو عَرَكيَّـــةٌ		دَلــوكٌ بِرِجلَيهـــا القَعودَ المُوَقَّعـــا

فَلا تَحسَبا يا ابنَي رُمَيلَةَ أنَّـــهُ		يَكونُ بَـــواءً دونَ أن تُقتَـــلا مَعـــا

وَإن تُقتَلا لا توفِيـــا غَيرَ أنَّـــهُ		دَمُ الثَّأرِ أحرى أن يُصابَ فَيَنقَعـــا

بَني صامِتٍ هَلّا زَجَرتُم كِلابَكُم		عَنِ اللَّحمِ بِالخَبـــراءِ أن يَتَمَزَّعـــا

يتحدث الفرزدق عن قصة واقعية حصلت على مرأى عينه، وملخصها "ورد المنـــافي بعض حياض رباب فأشرع بعيره، فلطم رباب بعيره، فانطلق مغضباً إلى من كان هناك مـــن بني قطن، وهم بنو أربد بن ضمرة ابن جابر بن قطن بن نهشل، فأخبرهم فغضبوا، فوقع الشر واقتتل القوم، فضرب رباب بن ثور بشر بن صبيح بن أربد بن ضمرة،.. فلم يزل حتى جاؤوا برباب، فدفعوه إلى قطن وأخذوا منهم أبا بذال، فمات في تلك الليلة وهو في أيديهم، فكتموه... فقال بنو قطن: قتلنا صاحبهم ولم يكن سلطان نستعديه، فأعطى ابن رميلة خمسين من الإبـــل مثلية."[1]

يشكل الحادثة الاجتماعية بنمط فني لاذع، يقوم تارة على جذب أجزاء متنافرة لإثارة المتلقي، وتارة أخرى على استخدام المرأة_ الأم كحيلة للسخرية والنيل من الطرف الآخـــر_ المهجو. ففي البيت الأول، يشبه الشاعر صراخ زباب بصراخ الحبلى، عندما شاهد بني قطن يعدون العدة للقتال، وأخذ الثأر. وفي البيت الثاني، يرفع درجة التندر بصورة أخرى، وهـــي منظر أسره واقتياده كخروف من الشاء الحجازي الضعيف.

ويوظف الصفات في زيادة درجة توتر المهجو في "الشاء حجازيٍ أبقعا، وأمٌ لئيمـــة، وخال رعى الأشوال". فامتد الهجاء من المهجو إلى أمه التي تسوق البعير برجليها لوضاعتها، ثم خاله راعي الذي رعى الماشية حتى آخر يوم من عمره؛ ليكون أكثر قدرة علـــى إســـكات

---

[1] . الغندجاني، الأسود: فرحة الأديب، تحقيق محمد سلطاني. دار النبرس، دمشق، 1980، ص191.

خصمه، والنيل منه. ثم يخاطب ابني رميلة، ويقول لهما إنّ قتلهما معاً لا يفي بالثأر، ولكنــه يطفئ حرارة الغليل. وأخيراً يوجه خطابه إلى بني صامت، "هلا زجرتم" مع الفعل الماضــي، الذي يفيد التنبيه والتنديم؛ بأنْ ينهروا كلابهم عن لحم الخبراء خوفاً من أنْ يتمزق، وهو يريد أنْ يقول أنّهم فقراء لا يأكلون اللحم، والآن وقد قبلوا الدية مقابل الإبل، يصبح اللحم متــوفراً بين أيديهم، فيغدون كالكلاب الضارية النهمة.

هذه بعض الصور الشعرية التي شكلها الفرزدق بأسلوب فني جميل، وعبرت عــن حالته النفسية والاجتماعية ونظرته إلى الآخر.

خاتمة

يمثل تشكيل الصورة الشعرية في شعر الفرزدق العمود الفقري، لدورها الفعَّال في الكشف عن التجربة الإنسانية التي يعيشها الشاعر المبدع، سواء أكانت نفسية أم اجتماعية، فالفرزدق يعبِّر عن قضايا واقعه المحيط، ونظرته إلى الحياة، الكون، والآخر_ الممدوح، المهجو...، في شعره. واعتمد الشاعر في رسم صورته على عناصر مهمة، من أبرزها الإنسان، والطبيعة، والبيئة، والحيوان، والتراث القديم، مما أدى إلى ثراء النص الشعري، واستنطاق كوامن النفس الإنسانية.

تنوعت أساليب تشكيل الصورة بين صور مفردة، قد تقوم على الربط بين طرفي التشبيه_ المشبه والمشبه به، لاكتشاف وجه الشبه الذي يضم الأطراف المتنافرة؛ وصور أخرى مركبة، تمتد في عدة أبيات شعرية، تجلي قدرة المبدع وموهبته الفنية، على الرغم من أنَّ معظم شعره مكون من الصور الجزئية. وبرزت أساليب أخرى تضافرت في إبداع نص شعري نابض بالحياة، كالأسلوب القصصي، والحوار، والحصر، والتكرار، والرمز...

يمثل شعر الفرزدق مرآة عكست صورة الواقع بمختلف جوانبه الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية، والمعرفية، ولكن بشكل جديد موشى بالخيال والتزيين. وأسبرت الغور في أعماق الذات المبدعة وتطلعاتها المستقبلية.

عالجت الرسالة الموضوعات الرئيسية في تشكيل الصورة الشعرية في شعر الفرزدق، من أهمها "صورة الحاكم الأموي في شعر الفرزدق"، صورة القيم العربية الأصيلة التي يمتلكها الحاكم سواء أكان خليفة أم والياً أم غير ذلك، المستمدة من الطبيعة في أمطارها وأنوائها، وفي بحارها وأنهارها، وذلك ليشكل صورة الكرم الوافر والعطاء الزاخر؛ وفي

حيوانها كالأسد والحية والجراد، ليدل على السطوة والقوة والكثرة، ويأخذ من الطبيعة والكون الشمسَ والقمر بمراحله كافة، ليشكل صورة الهداية والنور.

ويستحضر كذلك الشخصيات التاريخية والدينية المهمة كالحارث بن ظالم، ومحمد _صلى الله عليه وسلم، وعيسى عليه السلام...

والصور السابقة مستمدة من الشعراء السابقين بيد أنّ الشاعر أثبت قدرته عن طريق اللعب بألفاظ اللغة، لإبداع أسلوب شعري يتميز به الشاعر حسب، فالشاعر المبدع يعيد صياغة المواد الأولية بأسلوب شعري جديد خاص به، فالأفكار عامة عند جميع البشر، بيد أنّ الصياغة ملك الأفكار.

وتناول القسم الثاني "صورة المرأة في شعر الفرزدق" المتأرجحة بين الواقع والمثال، ويتمثل الواقع في نقل صورة حدثت مع الشاعر، وتركت بصمات مؤثرة في شعره على نفسه، كالقصة التي سردها في نوار حينما تركته، ورحلت إلى قوم آخر تشتكي منه، أما الخيال فيدخل في استخدام المرأة كرمز، يهدف الشاعر من ورائه تحقيق غايات خاصة، كالتقرب من الحاكم، على سبيل أنّ مقدمة النسيب من الموضوعات التي تستهوي قلبه، أو إسقاط معاناته على لسان المرأة، التي تعد الناطق الرقيق في ذلك، أو وصف مغامرة الاختراق معها...

ويتجلى في القسم الثالث المعنون بـ "صورة الفرزدق وقومه في شعره"، صورة الأنا الشاعرة التي ورثت الشرف والسيادة عن آبائها، وانعكست ثقافة المكان_ البصرة، وما يحيط بها "الكوفة، والمدينة، ومكة، والشام" على روح الفتى الذي تفتحت آفاقه المعرفية، وزودته بالمعرفة الكافية، بالإضافة إلى نهم الشاب المغامر بحب المعرفة، والجري وراءها أنى كانت، كل هذا كان مدعاة لأن تعلو الأنا على غيرها من الذوات الأخرى.

وقد كان الفرزدق المدافع الرئيس إلى جانب غيره جرير وآخرين عن قبيلته بني تميم، فقد أعلى من شأنها وأعطاها المكان الذي تليق به بين القبائل، وكذلك أعلى من شأن عشيرته بني دارم، فذكر كثيراً من شخصياتها إلى جانب أسرته اللصيقة به حيث جده صعصعة محي الوئيد.

ويبين القسم الرابع "صورة جرير وأسرته" تشكيل صورة الخصم اللدود ويضع يده على البصمات التي يتعرى منها الإنسان العربي القديم، كالجبن، والبخل، والنسب الوضيع... وتقع الصورة بين الواقع والخيال، فجرير ينتمي إلى بني يربوع، وهي من أقل البيوت شأنا في بني تميم، في نظر الفرزدق، ولكن من ناحية أخرى لا نظن أنّ جميع ما أورده في النيل من خصمه هو حقيقة، كقوله مثلا في تصوير جرير بأنه جبان أو حمار أو كلب، فكل هذا لا يعدو إلا أساليبَ وأدواتٍ يسخرها الشاعر للحط من قيمة الخصم المقابل.

ونلحظ أيضا تركيز الفرزدق في رسم صور ساخرة ومضحكة، أخرجته من إطار الإنسانية، إلى البيئة الحيوانية، ويزور الواقع في سبيل إفحام خصمه، كوصف قوم جرير بالجبن، ومعروف أنّ بني يربوع شجعان وفرسان أكثر من قومه الأثرياء.

ويكشف القسم الأخير المعنون بـ "صور أخر"، القناع عن واقع الحياة الاجتماعية والنفسية للفرزدق، تعتمد اعتمادا كلياً أو جزئياً على الخيال. فالخيال يدخل في كل موضوع شعري، وهو أساس تفوق الشاعر عل أقرانه، إذا أحكم صنع نسيج الصورة، ومن تلك الصور: صورة المرثي، والذئب، والطلل، وإبليس...

قائمة المصادر والمراجع

- أحمد، محمد: **شعر الفرزدق بين أصداء الجاهلية وصوت الإسلام**. مطبعة الأمانة، القاهرة، 1988.
- أدونيس: **الشعرية العربية**. دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.
- أدونيس: **زمن الشعر**. دار العودة، بيروت، 1978، ط2.
- إسماعيل اليوسف: الفرزدق أخباره ونماذج من شعره. دار الكتاب، دمشق، 1984.
- اسماعيل، عز الدين: **التفسير النفسي للأدب**، دار المعارف ، القاهرة، 1963.
- إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر. المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1994.
- الأصبهاني، أبو فرج: **الأغاني**، ج13، ج21، ج11. مؤسسة جمال، بيروت، 1963.
- الأعشى: **ديوان**، تحقيق فوزي عطوي. دار صعب، بيروت، 1980.
- امرؤ القيس: **ديوان**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف، مصر، 1985.
- أمين، عبد القادر: **شعر الطرد عند العرب**. مطبعة النعمان، بغداد، 1972.
- الأندلسي، ابن عبد ربه: **العقد الفريد**، ج5. دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1989.

- البستاني، سليمان: **الياذة هوميروس**، م1، دار المعرفة، بيروت، [د.ت].
- البستاني، فؤاد: **الفرزدق أهاجي ومفاخر**، ط2. المطبعة الكاثوليكية، 1955.
- البطل، علي: **الصورة في الشعر العربي**. دار الأندلس، ط2، 1981.
- البعاج، مزاحم: **صورة المرأة في شعر الأخطل وجرير والفرزدق**. دار اليراع، عمان، 2006.
- البغدادي، عبد القادر: **خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب**، تحقيق عبد السلام هارون، ج1، ج7. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1979.
- تشارلتن: **فنون الأدب**، ترجمة زكي نجيب. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1959.
- تشرينشفيسكي، ن، غ: **علاقات الفن الجمالية بالواقع**، ترجمة يوسف خلاق. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1983.
- الجاحظ، أبي عثمان عمرو: **الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون، ج3، المعجم العربي الإسلامي، بيروت.
- الجرجاني، عبد القاهر: **أسرار البلاغة**، تحقيق محمود شاكر. دار المدني، جدة، 1991.
- الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**، تحقيق محمد رشيد رضا. دار المعرفة، بيروت، 1987.
- الجعافرة، ماجد: **قراءات في الشعر العباسي**. مؤسسة حمادة، إربد، 2003.
- جعفر، قدامة: **نقد الشعر**، تحقيق كامل مصطفى. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978.

- الجوهري، إسماعيل: **الصحاح**، تحقيق أحمد عطار، ج2. دار العلم للملايين، بيروت، 1956.
- حاقة، أحمد: **فن المديح وتطوره في الشعر العربي**. منشورات دار الشرق الجديد، بيروت، 1962.
- حاوي، إيليا: **فن الهجاء**. دار الثقافة، بيروت، 1970.
- حاوي، إيليا: **فن الوصف**. دار الشرق الجديد، بيروت، 1960.
- حجازي، مصطفى: **التخلف الاجتماعي**. معهد الإنماء العربي، بيروت، 1976.
- الحديدي، عبد اللطيف: **عضوية الخيال في العمل الشعري**. [د.ن]، القاهرة، 1997.
- حمدون، محمد بن الحسن: **التذكرة الحمدونية**، تحقيق إحسان عباس، وبكر عباس، م7. دار صادر، بيروت، 1996.
- حمود، محمد: **الفرزدق**. دار الفكر اللبناني، بيروت، 1991.
- الحموي، ياقوت: **معجم البلدان**، ج1، ج2، ج3. دار إحياء التراث العربي، بيروت، [د.ت].
- الحميري، ابن عبد المنعم: **الروض المعطار في خبر الأقطار**، تحقيق محمد الحميري، وإحسان عباس. مكتبة لبنان، بيروت، 1984.
- الخفاجي، ابن سنان: **سر الفصاحة**، دراسة وتحليل عبد الرازق زايد. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1976.

- خلدون، ولي الدين: **مقدمة ابن خلدون**، تحقيق عبد الواحد وافي، ج2. لجنة البيان العربي، [د.ن]، [د.ت]، ط2.
- خلكان، أحمد بن محمد: **وفيات الأعيان وأنباء أهل الزمان**، تحقيق إحسان عباس، م3. دار الثقافة، بيروت، 1977.
- خليف، يوسف: **دراسات في الشعر الجاهلي**. مكتبة غريب، الفجالة، 1981.
- الخولي، محمد: **مدخل إلى علم اللغة**، دار الفلاح، صويلح، 1993.
- الخياط، جلال: **المثال والتحول في شعر المتنبي**. دار الرائد العربي، بيروت، 1987.
- الدرة، ضرغام: **التطور الدلالي في لغة الشعر**. دار أسامة، عمان، 2009.
- الدرهم، هيا: **صورة البحر في الشعر العربي الحديث بالخليج**. دار الثقافة، الدوحة، 1986.
- دريد، محمد بن الحسن: **الاشتقاق**، تحقيق عبد السلام هارون. مكتبة المثنى، بغداد، 1979.
- دريد، محمد بن الحسن: **الاشتقاق**، تحقيق عبد السلام هارون، ج1. دار المسيرة، بيروت، 1979.
- دملخي، إبراهيم: **الألوان نظرياً وعملياً**. مطبعة أوفست الكندي، حلب، 1983.
- الدنيا، عبدالله بن محمد: **الإشراف في منازل الأشراف**، تحقيق نجم خلف. مكتبة الرشيد، الرياض، 1990.

- ديتش، ديفيد: **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**، ترجمة محمد نجم، مراجعة إحسان عباس. دار صادر، بيروت، 1967.
- ذيب، كمال ، **في البنية الإيقاعية للشعر العربي**، بيروت، دار العلم للملايين، ط2، 1974.
- الرافعي، عبد الكريم: **التدوين في أخبار قزوين**، تحقيق عزيز الله العطاردي، ج2. دار الكتب العلمية، بيروت، 1987.
- ربابعة، موسى: **تشكيل الخطاب الشعري**. مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، اربد، 2000.
- الرباعي، عبد القادر: **الصورة الفنية في النقد الشعري**. دار العلوم، إربد، 1984.
- الرباعي، عبد القادر: **الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى**. دار العلوم، الرياض، 1984.
- رومية، وهب: **قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي**. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1981.
- الزبيدي، محمد: **تاج العروس من جواهر القاموس**، تحقيق عبد المنعم إبراهيم، وكريم محمود. دار الكتب العلمية، بيروت، 1971.
- الزبيدي، محمد: **تاج العروس في جواهر القاموس**، تحقيق مصطفى حجازي. التراث العربي، الكويت، 1973.
- الزمخشري، جار الله: {**القسطاس في علم العروض**. تحقيق فخر الدين قباوة. المكتبة العربية، حلب، 1977.

- الزيدي، توفيق: **أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث**. الدار العربية للكتاب، تونس، 1984.
- السجلماسي، أبو القاسم: **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تحقيق علال الغازي. مكتبة المعارف، الرباط، 1980.
- سلمى، زهير: **شعر زهير بن أبي سلمى**، صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق فخر الدين قباوة. دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980.
- سويلم، أنور: **المطر في الشعر الجاهلي**. دار عمار، بيروت، دار الجيل، بيروت، 1987.
- سيدة، علي: **المحكم والمحيط الأعظم**، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ج6. دار الكتب العلمية، بيروت، 2000.
- شامي، يحيى: **النجوم في الشعر العربي القديم**. دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1980.
- الشايب، أحمد: **أصول النقد الأدبي**. النهضة المصرية، القاهرة، ط8، 1973.
- شرف الدين، خليل: **الفرزدق بين الله وإبليس**. دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1982.
- الشنيقي، محمد: **في الأدب العربي القديم**، م1. دار الأندلس، السعودية، 1997.
- الصاغاني: **العباب الزاخر واللباب الفاخر**، تحقيق فير حسن، ج1. الجامع العلمي العراقي، 1978.

- الصايغ، وجدان: **الصور الاستعارية في الشعر العربي الحـديث**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003.
- صبح، علي: **الصورة الأدبية تاريخ ونقد**. دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، [د.ت].
- ضيف، شوقي: **التطور والتجديد في الشعر الأموي**. دار المعارف، القـاهرة، ط8.
- ضيف، شوقي: **في النقد الأدبي**. دار المعارف، القاهرة، 1966، ص173.
- الطريسي، أحمد: **النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشارية**. الدار المصرية السعودية، القاهرة، 2004.
- الطيب، عبدالله: **المرشد في فهم أشعار العرب**، ج1. دار الفكـر، القـاهرة، 1955.
- العالم، إسماعيل: **وصف الطبيعة في الشعر الأمـوي**. مؤسسة الرسـالة، بيروت، 1987.
- عباس، فضل: **أساليب البيان**. دار النفائس، عمان، 2007.
- العباسي، عبد الرحيم: **معاهد التنصيص على شواهد التلخيص**، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ج2. عالم الكتب، بيروت، 1947.
- عبد الرحمن، نصرت: **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي**. مكتبة الأقـصى، عمان، 1982.
- عبيد، محمد: **عضوية الأداة الشعرية**. دار مجدلاوي، عمان، 2007.

- عجلان، عباس: **الهجاء الجاهلي**. مؤسسة شباب الجامعة، الاسكندرية، 1985.
- عز الدين، حسن: **الطيف والخيال في الشعر العربي القديم**. دار المناهل، بيروت، ط2، 1994.
- العشماوي، محمد: **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**. دار النهضة العربية، بيروت، 1979.
- عصفور، جابر: **النقد الأدبي: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**. دار الكتب المصرية، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 2003.
- عفيف، عبد الرحمن: **الشعر وأيام العرب في العصر الجاهلي**. دار الأندلس، بيروت، 1984.
- العقاد، عباس: **ابن الرومي حياته من شعره**. منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ط7، 1982.
- العلوي، ابن طباطبا: **عيار الشعر**، تحقيق عباس عبد الستار. دار الكتب العلمية، بيروت، 1982.
- عنبر، أحمد: **قضية الأدب بين اللفظ والمعنى**. دار الكتاب العربي، القاهرة، 1954.
- عياد، شكري: **موسيقى الشعر العربي**، دار المعرفة، بيروت، 1968.
- غاتشف، غيورغي: **الوعي والفن**، ترجمة نوفل نيوف، مراجعة سعد مصلوح. عالم المعرفة، الكويت، 1990.

- الغندجاني، الأسود: **فرحة الأديب**، تحقيق محمد سلطاني. دار النبرس، دمشق، 1980.
- فارس، أحمد: **الصاحبي في فقه اللغة**، تحقيق مصطفى الشويمي. مؤسسة أ. بدران، بيروت، 1963.
- الفحام، شاكر: **الفرزدق**. دار الفكر، دمشق، 1977.
- **الفخر والحماسة**. ط2، دار المعارف، القاهرة، 1968.
- الفراهيدي، الخليل بن أحمد: **العين**، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ج2. دار الكتب العلمية، بيروت، 2003.
- الفرزدق: **ديوان**، تحقيق مجيد الطراد، ج1، ج2. دار الكتاب العربي، بيروت، 1992.
- الفرزدق: **ديوان**، م1، م2. دار صادر، بيروت، [د.ت].
- القرطاجني، أبي الحسن حازم: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981.
- القزويني، جلال الدين: **الإيضاح في علوم البلاغة**، التحقيق بهيج غزاوي. دار إحياء العلوم، بيروت، 1988.
- قطب، سيد: **النقد الأدبي**. دار الشروق، بيروت، 1983، ص74.
- القيرواني، ابن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق محمد عبد الحميد، ج2. دار الجيل، بيروت، 1981.
- القيسي، نوري: **الطبيعة في الشعر الجاهلي**. دار الأرشاد، بيروت، 1970.

- الكاتب، ابن الأثير: **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق أحمد الحوفي، ج2، ج3، وبدوي طبانة. دار النهضة، مصر، [د.ت].
- كوهن، جان: **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986.
- المباركبوري، أطهر: **العقد الثمين في فتوح الهند ومن ورد فيها من الصحابة والتابعين**. دار الأنصار، [د.ت].
- المبرد، أبي العباس: **الكامل في اللغة**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ج1. دار نهضة مصر، القاهرة، 1981.
- المرزوقي، أحمد بن محمد: **شرح ديوان الحماسة**، ج1، دار الجيل، بيروت، 1991.
- مروة، محمد: **الفرزدق حياته وشعره**. دار الكتب العلمية، بيروت، 1990.
- المعيني، عبد الحميد: **التميميون**. الوكالة العربية للتوزيع والنشر، الزرقاء، 1984.
- الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**. دار العلم للملايين، بيروت، 1974.
- مندور، محمد: **النقد المنهجي عند العرب**. دار نهضة مصر، القاهرة، 2004.
- مندور، محمد: **النقد والنقاد المعاصرون**. دار نهضة مصر، القاهرة، 1981.
- منظور، محمد بن مكرم: **لسان العرب**، تحقيق عامر حيدر، ج4، ج5. دار الكتب العلمية، بيروت، 2003.

- منقذ، أسامة: **البديع في البديع في نقد الشعر**، تحقيق عبدآ علـــي مهنـــا. دار الكتب العلمية، بيروت، 1987.
- موسى، محمد: **التصوير البياني**. مكتبة هبة، القاهرة، 1980.
- الميداني، أبو الفضل أحمد: **مجمع الأمثال**، تحقيق محمد محـــي الـــدين عبـــد الحميد، ج2. مطبعة السنة المحمدية، 1955.
- ناصف، مصطفى: **الصورة الأدبية**. دار الأندلس، بيروت، 1981.
- نافع، عبد الفتاح: **الصورة في شعر بشار بن برد**. دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1983.
- النص، إحسان:**العصبية القبلية وأثرها في الشعر الأموي**. دار الفكر العربي، ط2، 1973.
- النوتي، زكريا: **الذئب في الأدب القديم**. ايتراك للنـــشر والتوزيـــع، مـــصر، 2004.
- النويري: **نهاية الأرب في فنون الأدب**، تحقيق علي بو ملحم، ج7. دار الكتب العلمية، بيروت، 2004.
- النويهي، محمد: **وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي**. معهـــد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1967.
- هلال، محمد غنيمي: **النقد الأدبي الحـــديث**. دار نهـــضة مـــصر، القـــاهرة، 1997.
- ويلك، رينيه: **نظرية الأدب**، ترجمة محي الدين صبحي. المؤســـسة العربيـــة للدراسات والنشر، بيروت، 1987.

- اليافي، نعيم: **تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث**. صفحات، دمشق، 2008.
- اليافي، نعيم: **مقدمة لدراسة الصورة الشعرية**. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982.
- يوسف، حسني: **الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي**. مكتبة النهضة، القاهرة، 1988.
- اليوسف، يوسف: **مقالات في الشعر الجاهلي**. دار الحقائق، بيروت، ط4، 1985.
- يونس، عبد الحميد: **الأسس الفنية للنقد الأدبي**. دار المعرفة، القاهرة، 1966.

المجلات العلمية

- المعيني، عبد الحميد: **رؤية في دراسة المسيب بن علس**، م15، مجلة جامعة الملك عبد العزيز، السعودية، 2007.

الرسائل الجامعية

- حسنين، نبيل: **التناص عند شعراء النقائض (جرير والأخطل والفرزدق)**. جامعة اليرموك، إربد، 2005.
- الحمد، هالة: **شعراء النقائض: جرير والأخطل والفرزدق في الموروث النقدي**. جامعة اليرموك، إربد، 2005.
- مقابلة، محمد: **نقائض جرير والأخطل والفرزدق: دراسة في الشكل والمضمون**. جامعة اليرموك، إربد، 2007.

Abstract

Hind Salem Jawarneh (2010). The Formation of Poetic image in Al-Farazdaq's Poetry, Supervisor (P.H.D. Abdel Hameed AL-Mu'ini), Yarmouk university.

This study pay attention with the formation of poetic image in Al-Farsdages poetry – Hammam Bin Ghaleb Bin Sa'sa'h AL-Daremy Al-Tamimi, who considered the most famous one of the Umayyad poets, thus, he was put in the first class of Islamic poets by Ibn Salam AL-Jamhi, So he derived his poet in language and phonology, and the old and modern critics take care with it, especially from the contradictions between him and Jareer.

This study investigated the most important creation factors in Al-Farazdaq's poetry, which is how to build the poetic image, which considered the center, or the sensitive spot in any literature work, depending on dividing chapters according to the subject matter, and what derived from poetic texts of important, and what derived from poetic texts of important formation elements, which caused an active role in the text design, and the self and social experiment of the poet, so, in the first section, under the title "the image of the Umayyad ruler in Al-Farazdaq's poetry, his image is become between reality and imagine, for example, the ruler resemble with moon and sun is images of imagination,

but when we said that he is Khalifate and the son of Khalifate, this is reality, also the poet focus on the right of the Umayyad in the Khilafate, and we don't know, if he was Umayyad or not, especially his turning between praise and defamation, and the praise to variety groups of the Ummayyad age ... and we see the intervention of the reality image in to the imagination in the following sections, so, in the woman section, for example, the poet expressed about his feelings and emotion toward her whether she was wife, mother, sister, and love, so his emotion is put between fact, as his claim from his wife Nawwar, and the shadow represented in his influence with the stories of Emre' AL-Qays, and penetrating the social norms, in reaching into the wife the third part under the title "the image of Al-Farazdaq's and his narratives in his poetry" he draw an image which is between raising high on his enemy "Jareer and his narratives", in the fourth section, to prove the self poet on who want to decrease it's origin which no origin, that called him to ignore him and look for another alternative the last section investigated another sights, as lamented, wolf, ruin, and camel, so it's article formation take our attention, so, it was analyzed and investigated.

Our primary attention is focused on the poetic text itself, and what is within it of important formation elements, which weave their golden strings, so the text decorated with literature beauty and imagine, such as resemble, metaphor, metonomy, rhyme, and language.